

ପ୍ରାଚୀନ କାବ୍ୟ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବିଭାସା ଓ ନବ ମୂଲ୍ୟାୟନ

କ୍ଷେତ୍ର ଗୁପ୍ତ



ଅ ହ ବି ଲ ଗ
ନ୧୨, ବର୍ଗବିହାରୀ ଶ୍ରୀ
କଲିକାତା-୬

প্রকাশক :

শ্রীপ্রেমময় মজুমদার

১৭২, কর্ণওয়ালিশ ষ্ট্রীট

কলিকাতা-৬

প্রথম প্রকাশ

জন্মাষ্টমী. ১৩৬৬ বঙ্গাব্দ

মুদ্রক

শ্রীগৌরীপদ মজুমদার

নিউ টাইমস্ প্রেস

১৮এ, নবীন কুণ্ডু লেন

কলিকাতা-৯

প্রচ্ছদশিল্পী :

শ্রীমৃত্যুঞ্জয় বসাক

ব্লক মুদ্রণ :

র‍্যাডিয়েন্ট প্রসেস

কলিকাতা

মূল্য : আট টাকা

সূচীপত্র

বিষয়	পৃষ্ঠা
১ ॥ প্রাচীন বাংলা কাব্যপাঠের ভূমিকা ॥	১
২ ॥ চর্যাগীতির কাব্যমূল্য ॥	২৫
৩ ॥ চর্যাগীতিতে হাস্তরস ॥	৩৯
৪ ॥ শ্রীকৃষ্ণ কীর্তন ॥	৪৫
৫ ॥ মনসামঞ্জল ॥	৬৫
৬ ॥ বিজয়গুপ্তে হাস্তরস ॥	৭৯
৭ ॥ মনসামঞ্জলে করুণরস ও নারায়ণ দেব ॥	৮৭
৮ ॥ কেতকাদাস ক্ষেমানন্দ ॥	৯৪
৯ ॥ দ্বিজ মাধব ॥	১০৩
১০ ॥ মুকুন্দরাম ॥	১১৬
১১ ॥ আলাওল ও পদ্মাবতী ॥	১৩১
১২ ॥ মৈমনসিংহ গীতিকা ॥	১৪৭
১৩ ॥ কবি ভারতচন্দ্র ॥	১৮২
১৪ ॥ রামপ্রসাদ ও শাক্তপদাবলী ॥	১৯৪
১৫ ॥ প্রথম বাংলা 'প্যাবোডি ও আজু গৌসাই' ॥	২০৪
১৬ ॥ বৈষ্ণব কাব্য পাঠের ভূমিকা ॥	২১০
১৭ ॥ বিজ্ঞাপতি ॥	২৩০
১৮ ॥ চণ্ডীদাস ॥	২৪৮
১৯ ॥ জ্ঞানদাস ॥	২৬১
২০ ॥ গোবিন্দদাস ॥	২৭৬

পিতৃদেব শ্রীযুক্ত নগ্নম গুপ্ত শম

এব

মাতৃদেবী শ্রীযুক্ত। সবয়, বাল। দেবী

শচবণ কমলেশু

গ্রন্থকার

ভূমিকা

সাম্প্রতিক কালে বাংলা সাহিত্য সম্বন্ধে কয়েকখানি বই প্রকাশিত হইয়াছে। তন্মধ্যে ও প্রবীণ বিভিন্ন লেখকগণ বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ হইতে সাহিত্যের আলোচনা করিয়াছেন। সাহিত্যালোচনার ক্ষেত্রে একমত অর্পণ। দৃষ্টিকোণের এই বৈচিত্র্যই অধিকতর স্বাগত, কারণ এই দৃষ্টিকোণের বৈচিত্র্য স্বভাবতঃ আমাদের সাহিত্য সমালোচনাকে সমৃদ্ধ করিয়া তুলিতেছে।

দৃষ্টিভঙ্গির সেই স্বাভাবিক লইয়াই অধ্যাপক শ্রীশ্বেত গুপ্ত মহাশয় আমাদের প্রাচীন ও মধ্যযুগের সাহিত্য সমালোচনা মনোনিবেশ করিয়াছেন এবং তাঁহার প্রথম প্রয়াসে রচিত ‘প্রাচীন কাব্য’ ‘সৌন্দর্য জিজ্ঞাসা ও নব মূল্যায়ন’ গ্রন্থখানি আমাদের ও আলোচনের জন্য আমাদের সম্মুখে উপস্থিত করিয়াছেন। গ্রন্থখানি বাংলা প্রাচীন ও মধ্যযুগের কাব্য-কবিতা লইয়াই আলোচনা, কিন্তু নামটি দেখিলেই বা গ্রন্থের বিষয়-পড়িলেই বোঝা যায় যে, গ্রন্থখানি প্রাচীন ও মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যের ঐতিহাসিক দৃষ্টিকোণে লিখিত, অর্থাৎ এখানে লেখকের কোনও ঐতিহাসিক নবনির্দেশনা অথবা ঐতিহাসিক নবনির্দেশনা নৈশবোধ দাবী নাই। এ-সকল বিষয়ে তিনি প্রচলিত সাহিত্য-ঐতিহাসিকগুলির উপরেই মোটামুটিভাবে নির্ভর করিয়াছেন। বাংলা-সাহিত্যের যুগাবধি সম্বন্ধে তিনি অল্প গ্রন্থের ভূমিকাভাগে একটি পবিত্রতা প্রকাশ করিয়াছেন—উন্মেষপর্ব, অন্ধকারপর্ব, প্রতিষ্ঠাপর্ব, গ্রন্থপর্ব এবং অবসরপর্ব। কিন্তু আলোচনার সময়ে লেখক নিজের এই যুগবিকাশের গুণ কঠোরভাবে অনুসরণ করেন নাই। লেখকের বৈশিষ্ট্যের দাবী তাঁহা ঐতিহাসিক বচনায় নয়, আমাদের প্রাচীন ও মধ্যযুগীয় সাহিত্যের কাব্যসৌন্দর্যের বিশ্লেষণে এবং সেই বিশ্লেষণের সাহায্যে আমাদের সমস্ত অতীত সাহিত্যের নব মূল্যায়নে। লেখকের এই অভিপ্রায়টিকে প্রথম হইতে স্পষ্ট করিয়া রাখিয়া লইতে হইবে, নতুবা চেষ্টা তিনি তাঁহার গ্রন্থে যে কাজ করিতে চাচ্ছেন নাই, তাহা তাঁহার গ্রন্থে কেন করা হয় নাই এমন অভিযোগ আমাদের পাঠকমনে উকি বুলি মারিতে পারে।

কিন্তু প্রাচীন ও মধ্যযুগের বাঙলা সাহিত্যের সৌন্দর্য বিশ্লেষণ করিয়া তাহার নবমূল্যায়নের জন্যও একটি একটি ইতিহাস-চেতনার প্রয়োজন এই মৌলিক সত্যটি স্মরণে বর্তমান লেখক যথেষ্ট অবহিত, এবং এই কার্যে অবশ্য প্রয়োজনীয় একটি স্পষ্ট ইতিহাস চেতনা যে তাঁহার মধ্যে রহিয়াছে ‘প্রাচীন বাংলা কাব্য পাঠের ভূমিকা’ শীর্ষক প্রারম্ভিক আলোচনাটিতেই তিনি তাঁহার পবিচয় দিয়াছেন। এই আলোচনাটি সুসংহত এবং চিন্তা-উদ্রেককারী সঙ্কেতযুক্ত। এই আলোচনাটি পড়িলে বোঝা যায়, ইতিহাস-চেতনার ক্ষেত্রে তিনি মাত্র পণ্ডী ; মানুষের সাহিত্য, সৌন্দর্য ও অন্তঃসত্ত্বা সকল সুকুমার বোধের মূলভিত্তি যে অর্থনীতিতে এ-বিষয়ে তাঁহার প্রত্যয় দৃঢ়। বিভিন্ন যুগের কাব্য-কবিতাব সৌন্দর্য বা অন্তঃসত্ত্বা সাহিত্যাগুণ বিচার-বিশ্লেষণ করিতে গিয়া তিনি ইতিহাসের পটভূমির প্রতি মাত্রায পন্থায় মাঝে মাঝে ইঙ্গিত করিয়াছেন। কিন্তু এক্ষেত্রেও তাঁহার চিন্তা সম্পূর্ণরূপে ছাঁচে-ঢালা নয় ; তাঁহার প্রত্যয়ের অন্তকূল তথ্য যেখানে সহজলভ্য নহে সেখানে তিনি অন্তকূল তথ্যেব অনুমানেব উপরে কোনও সিদ্ধান্ত গ্রহণের চেষ্টা করেন নাই। চিন্তার কঠোরতাব পরিবর্তে এই স্থিতিস্থাপকতাগুণ তাঁহার দীর্ঘকালের পরিচায়ক হয় নাই, সত্যানিষ্ঠারই পরিচায়ক হইয়াছে।

প্রারম্ভিক আলোচনায় প্রাচীন ও মধ্যযুগে বাঙলা সাহিত্যের বৈচিত্র-হীনতার কারণ স্মরণে তিনি যে ইঙ্গিত করিয়াছেন তাহা অত্যন্ত প্রণিধান যোগ্য। বাঙলার ভূমিনির্ভর কৃষিপ্রধান অর্থনৈতিক জীবনের সহিত এই তথ্যের যে নিবিড় যোগ বহিয়াছে এ-কথা অনস্বীকার্য। শুধু প্রাচীন ও মধ্যযুগে কেন, বর্তমান যুগেও লক্ষ্য করিতে পারি আমাদের সাহিত্যে বিষয়বস্তুর দিক হইতে এবং লেখকের পরিপ্রেক্ষিতের দিক হইতেও কতগুলি সীমা আছে ; এই জন্য আধুনিক যুগের শক্তিশালী লেখকগণের মধ্যেও ঘুরিয়া ফিরিয়া নানাভাবেব আত্মাত্মবৃত্তির প্রবণতা দেখা যায়। কৃষিজীবিকার পরিবর্তন ঘটয়া সমাজ জীবনে যত বেশী আলোড়ন দেখা দিতেছে বৈচিত্র্যেব বাসনা ও সাধনাও ততই আমাদের মধ্যে উত্তরোত্তর বৃদ্ধি প্রাপ্ত হইতেছে। বিভিন্ন যুগের সাহিত্যের আলোচনা প্রসঙ্গে লেখক এই সত্যটির প্রতি সার্থকভাবে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছেন।

প্রাচীন ও মধ্যযুগের সাহিত্যের কাব্যসৌন্দর্য বিশ্লেষণ করিতে গিয়া লেখক এই সময়কার সমগ্র সাহিত্য লইয়া আলোচনা করেন নাই ; তাঁহার বাহা মুখ্য উদ্দেশ্য তাহার জন্য ইহার প্রয়োজনও ছিল না ; তিনি তাই

আলোচনার সুবিধার জন্য বিভিন্ন প্রকারের সাহিত্যের মধ্যে কয়েকজন বিশেষ বিশেষ কবির কাব্য-কবিতাই বাছাই করিয়া লইয়াছেন। বিশেষ বিশেষ ধারার মূখ্য কাব্য-কবিতার বিচার-বিশ্লেষণ আমাদের সম্মুখে থাকিলেই আমরা আমাদের প্রাচীন ও মধ্যযুগীয় সাহিত্যের সাহিত্যমূল্যের মোটামুটিভাবে পূর্ণ পরিচয় লাভ করিতে পাবিব এই বিশ্বাসই লেখককে এইজাতীয় নির্বাচনে অগ্রপ্রেরিত করিয়াছে। এই নির্বাচনের ক্ষেত্রে— বা নির্বাচিত কাব্য-কবিতার বিচার-বিশ্লেষণ এবং তৎসক মূল্যাষণের ক্ষেত্রে লেখকের সহিত সর্বত্রই পাঠকসাধারণের ঐকমত্য থাকিবে এই-জাতীয় গ্রন্থ সম্বন্ধে সেইজাতীয় বাসনা লইয়া অগ্রসর হওয়া কোন ক্ষেত্রেই সমুচিত নয়। আমরা নিজের সহিতও লেখকের মতের ঐক্য অপেক্ষা অনৈক্য কিছু কম নহে, কিন্তু এই মতের ঐক্য-অনৈক্য গ্রন্থখানির মূল্য নির্ধারণে নিশ্চয়ই প্রধান কথা নহে। সর্বক্ষেত্রেই লেখকের বিচার-বিশ্লেষণ ও মতামতের অভিনবত্ব ব্যঞ্জিত হইয়া উঠিবে এমন আশাকেও সাধু আশা বলিতে পারি না; স্থানে স্থানে আমাদের কোতুলী ও জিজ্ঞাসু মন যদি সচকিত হইয়া ওঠে তবেই লেখকের চেষ্টা সার্থক। গ্রন্থ মধ্যে এইরূপ সচকিত হইয়া উঠিবার অনেক অবকাশ বহিয়াছে, ইহাকেই আমি গ্রন্থখানির সর্বাপেক্ষা বড় আকর্ষণ বলিয়া মনে করি এবং সেই কারণেই প্রাচীন ও মধ্য বাঙলার সাহিত্য সমালোচনা গ্রন্থ হিসাবে আমি এই গ্রন্থখানিকে স্বাগত জানাইতেছি।

শ্রীশশিভূষণ দাশ গুপ্ত

কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়।

২৫শে আগষ্ট, ১৯৫৯

নিবেদন

বর্তমান গ্রন্থে বাংলা সাহিত্যের জন্মকাল থেকে আঠারো শতক পর্যন্ত প্রধান প্রধান কবিদের কাব্য-কবিতার সাহিত্য-সৌন্দর্য ব্যাখ্যার চেষ্টা করেছি। আমার পরম শ্রদ্ধাভাজন অধ্যাপক ডাঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, ডাঃ শ্রীশশিভূষণ দাশগুপ্ত, শ্রীপ্রমথ নাথ বিশী, ডাঃ শ্রীমুকুন্দর সেন, ডাঃ শ্রীআনন্দোত্তর ভট্টাচার্য, ডাঃ শ্রীবিজয় বিহারী ভট্টাচার্য, শ্রীবিভূতি চৌধুরী এবং শ্রীনারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায়ের নিকট সাহিত্য-বোধের প্রথম পাঠ লাভ করার যে সুযোগ পেয়েছিলাম আমার নিজস্ব ধারণাকে গড়ে তুলতে তা নানাভাবে সাহায্য করেছে। কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের রামতনু লাহিড়ী অধ্যাপক ডাঃ শ্রীশশিভূষণ দাশগুপ্ত এ গ্রন্থের ভূমিকা লিখে দিয়ে আমাকে ধন্য করেছেন।

গ্রন্থটি রচনার ব্যাপারে বঙ্কুর অধ্যাপক শঙ্খ ঘোষ এবং মুদ্রণ ও প্রকাশনার কাজে বঙ্কুর শ্রীজ্যোতির্ময় মজুমদার, বঙ্কুর শ্রীচন্দ্র মজুমদার এবং বঙ্কুর অধ্যাপক বিজিত দত্ত যে সাহায্য করেছেন তার জন্য আমি কৃতজ্ঞ। জ্যোৎস্না গুপ্ত এ গ্রন্থের মৌল চিত্তার (যদি আদৌ কিছু থাকে) ভিত্তি স্থাপনে লেখককে বিশেষ সাহায্য করেছেন।

চেষ্টা সবেও মুদ্রণ ক্রটিমুক্ত হয় নি। এ জন্য আমি বিশেষ লজ্জিত এবং ক্ষমাপ্রার্থী।

নিবেদক—

ক্ষেত্র গুপ্ত

সিটি কলেজ, কলিকাতা।

২৬শে আগষ্ট, ১৯৫৯।

১ ॥ প্রাচীন বাংলা কাব্য পাঠের ভূমিকা ॥

ইতিহাসের পটভূমি

ইতিহাসকে দেখার আর আলোচনা করার একটা বিশিষ্ট ভঙ্গি আছে— হোক সে রাষ্ট্রীয় ইতিহাস, সামাজিক বা আর্থনীতিক ইতিহাস। সাহিত্যের ইতিহাস আলোচনার বেলাতেও তার ব্যতিক্রম হবে এমনটি মনে না করাই উচিত। সাহিত্য-বিচারে যাঁরা ভাব ও রসকেই একমাত্র মানদণ্ড ধরে বসে আছেন তাঁদের বিচার পদ্ধতির বিতর্কে প্রবেশ না করেই বলব, সাহিত্যের ইতিহাস-বিচারে সে পদ্ধতি খাটে না; খাটে না, কারণ বস্তুগত নিদর্শনের মধ্যে বিরোধ জেগে থাকে, প্রশ্ন ওঠে হাজারো রকমের।

ইতিহাস যে কেবল রাষ্ট্রতন্ত্রের বিরোধ আর বিকাশ নয়, মহাবুদ্ধি আব় মহারাজাদের কথা-কাহিনী নয়, একথা বুঝবার সময় হয়ে গেছে। কতগুলি ঘটনার পুঙ্খানুপুঙ্খ সমীকরণ যে ইতিহাস নয়, তার যে বিশেষ ধরণের আত্মা আছে, তার বিকাশ আছে, এ কথা মেনে না নিলে চলেনা আদর্শেই। ইতিহাসের মূল কথা হল অর্থনীতির কথা। তাকে বলব বনিয়াদ; সমাজ সাহিত্য শিল্প দর্শনের হর্ম্য যদি তৈরী হয় তা বনিয়াদের উপরেই হবে, হবে বনিয়াদকে অবলম্বন করেই।

ইতিহাস তাই আঁকশিকের মালা নয়; একটা ধারাবাহিকতা, একটা ক্রমবিকাশের পথে তাল অগ্রগমন; মূল জীবন-বীজ তার অর্থনীতিতে আর কাণ্ডপত্র ফুলফলের সমারোহ তার সমাজ-রাজনীতি আর শিল্প-সাহিত্যের ক্ষেত্রে। এ ক্রমবিকাশের আবার নিজস্ব ছন্দ আছে। এ গতির পথরেখাও অনুসরণ করা চলে, কোন দৈবেব কোন অসম্ভবের অন্তসন্ধানে হাতড়ে না বেড়িয়েও।

যগে যগে পর্বে পর্বে ইতিহাসের যে টুকরো টুকরো পরিকল্পনা তার। স্বয়ম্ভূ নয় কেউ, আকাশ থেকে পড়ে না, শূন্যে ফোটে না। পূর্বযুগের বীজ থেকে উদ্ভবযুগের অঙ্কুর তার স্বিদল পত্রের সবুজ শোভা আকাশে মেলে ধরে। এক যুগের অন্তরে ঘুমিয়ে থাকে তার পরবর্তী যুগের সম্ভাবনা।

সাহিত্যেরও ইতিহাস আছে। কালানুক্রমিক তালিকা মাত্র সে নয়

আকস্মিকের সম্মুখে গড়ে ওঠেনি তা। সে ইতিহাস পর্বে পর্বে আপন প্রাণধর্ম বিকশিত; সমাজ জীবনের অন্তঃস্থল পর্যন্ত পৌঁছেছে তার অর্থনীতির মূল আর তারই রসে প্রস্ফুটিত পুষ্পস্তবকের মত যুগে যুগে বিকশিত হয়ে চলেছে এ ইতিহাস। পূর্ববর্তী যুগের সাহিত্য-লক্ষণগুলির আভ্যন্তরীণ দ্বন্দ্বের মধ্য থেকেই জন্ম নেয় পরবর্তী যুগের সাহিত্য-লক্ষণ। কোন একটি বিশেষ স্তর হয়তো অন্তঃসলিলা ফুল্লর মত বয়ে চলেছে একটি বিশেষ যুগের সাহিত্য-স্বরূপের মধ্য দিয়ে—পরবর্তী যুগে স্তরের এই সূক্ষ্ম ব্যবধা খাবাই হয়তো মূল নদীপ্রবাহে পরিণত হবে।

সাহিত্যের ইতিহাস আলোচনায় তাই আত্মগত ভাবোচ্ছ্বাসকে পরিহার করতে হবে সম্পূর্ণত। নিজের মনের রঙ দিয়ে প্রিয় কবির কাব্যকে রাঙিয়ে দিলে চলবে না। তেমনি আবাব রাজাদের রাজ্যকালেব খাপে খাপে মিলিয়ে দেখাও চলবে না সাহিত্যকে; শতাব্দীতে শতাব্দীতে বৎসর দিয়ে মেপে মেপে সাহিত্যেব যুগবিভাগও স্বীকৃতি পাবে না বৈজ্ঞানিক আলোচনায়, বতই কেন না দাবী করা হোক objective দৃষ্টির। সাহিত্যেব ঐতিহাসিক যুগবিভাগেব আলোচনায় নিম্নোক্ত জিজ্ঞাসাগুলি পূরণ করা প্রয়োজন —

প্রথমত, দেশের আর্থনৈতিক, রাজনৈতিক ও সামাজিক ইতিহাসের স্তরবিভাগ এবং স্তর পরস্পর কতটা প্রভাবান্বিত করেছে সাহিত্যের স্তর বিভাগকে;

দ্বিতীয়ত, সাহিত্যের ইতিহাসের প্রত্যেকটি স্তরের সাধারণ লক্ষণ-গুলির স্বরূপ বিশ্লেষণ; এবং

তৃতীয়ত, প্রত্যেকটি স্তরের সাধারণ লক্ষণগুলির সঙ্গে পূর্ববর্তী এবং পরবর্তী স্তরের যোগসূত্র ও সম্বন্ধ নিরূপণ।

ইতিহাসকে নিয়ন্ত্রণ করে অর্থনীতি; সম্পূর্ণত না হলেও মূলত বটে। কোন দেশের আর্থনৈতিক অবস্থার উপরে ভিত্তি করে আর সেই জাতির জীবনের মোল প্রবণতাগুলিকে ছেনে ছেনেই রূপ পায় সেই দেশ ও জাতির সমাজব্যবস্থা, তার শিল্পকলা, সাহিত্য-দর্শন প্রভৃতি। কাজেই বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসের পশ্চাতপটের সেই আর্থনৈতিক রূপরেখার পরিচয় সবাত্রে প্রয়োজন। বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিকোণে সাহিত্যিক যুগবিভাগের দিকে এগুতে শুরু করতে হবে এই বনিয়াদ

থেকেই। আর্থনৈতিক কাঠামোয় মৌল পরিবর্তনই হবে এই যুগ বিভাগের পটভূমি। এদিক দিয়ে সমগ্র বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে হুটি মাত্র যুগ-পরিকল্পনাই সম্ভব। প্রাচীন ও মধ্যযুগীয় সামন্তবাদ যার বিস্তার মোটামুটি ভাবে অষ্টাদশ শতাব্দী পর্যন্ত, আর তারপর হল আধুনিক যুগ—ঔপনিবেশিক ধনতন্ত্রের যুগ, উনিশ শতক থেকে শুরু করে স্বাধীনতা লাভের পূর্ব পর্যন্ত তার বিস্তৃতি। তৃতীয় যুগের সবে শুরু, তার যুগ-লক্ষণ আজও প্রত্যক্ষ নয়।

অষ্টাদশ শতাব্দী পর্যন্ত বাংলা সাহিত্যের যে ইতিহাস তা মোটামুটি ভাবে প্রাচীন ও মধ্যযুগের সাহিত্য নামেই চিহ্নিত হয়ে থাকে, নামটি বতই আপেক্ষিক হোক না কেন। এ যুগকে আমরা বলেছি সামন্তবাদের যুগ। অন্ধকার অতীতের কথা ছেড়ে দিই,—মহাযানগড়ে আর শুকুনিয়া গাছাড়ে কথানা তাম্রলিপি পাওয়া গেছে তা গবেষক ও তথ্যসংগ্রাহকের বিতর্কের বস্তু। যুগবিভাগের ভিত্তিভূমি আলোচনায় তার স্থান সামান্য। মোটামুটিভাবে পাল আমল থেকেই আমাদের আলোচনার সূত্রপাত। বাঙালী যখন বাঙালী বলে বিশিষ্ট হতে চলেছে, যখন থেকে তার সাহিত্য-সৃষ্টিতে পবীক্ষা-নিরীক্ষা চলেছে তার সবে জন্মানো নূতন ভাষায় অথবা উত্তরাধিকারের অভিজাত সংস্কৃতিতে—সেই থেকেই আমাদের বাংলা সাহিত্যের আলোচনা শুরু; পুরানো সাহিত্যের যুগ ও পর্ব কল্পনাকে তারও পেছনে নৈরাজ্যিক তথ্যসংকলনের মধ্যে নিয়ে যাবনা আমরা।

পাল পর থেকে আরম্ভ করে ইংরেজ বিজয়ের পূর্ব পর্যন্ত বাংলা দেশের যে আর্থনৈতিক কাঠামো তার বিশেষ পারিভাষিক নাম হল সামন্তবাদ, এ কথা আগেই বলেছি। গ্রামকে কেন্দ্র করে আর কৃষিকে আশ্রয় করেই এর জীবনায়ন। * এই অবস্থায় বাংলা দেশের গ্রামগুলি

* "অষ্টম শতকের গোড়া হইতেই পূর্ব ভূমধ্যসাগর হইতে আরম্ভ করিয়া প্রশান্ত মহাসাগর পর্যন্ত ভারতবর্ষের সমগ্র বৈদেশিক সামুদ্রিক ব্যবসা-বাণিজ্য আরব ও পারসিক বণিকদের হাতে হস্তান্তরিত হইয়া যাইতে আরম্ভ করে এবং দ্বাদশ-ত্রয়োদশ শতক পর্যন্ত সে প্রভাব ক্রমবর্ধমান। এবং তাহার ফলে বাংলা দেশও এই বৃহৎ বাণিজ্য সঞ্চক হইতে বিচ্যূত হইয়া পড়িয়াছিল। তাহা ক্রমবর্ধমান হইয়া পাল আমলের শেষের দিকে এবং সেন আমলে বাংলা দেশকে একেবারে ভূমি-নির্ভর কৃষি-নির্ভর গ্রাম্য সমাজে পরিণত করিয়া দিল।

.....এই ঐকান্তিক ভূমি ও কৃষি-নির্ভরতা প্রাচীন বাংলা সমাজজীবনকে একটা স্বনির্ভর সম্পূর্ণ নিশ্চিত স্থিতি ও স্বাচ্ছন্দ্য দিয়াছিল, একথা সত্য; গ্রাম্যজীবনে এক ধরনের বিস্তৃত ও

হয়ে পড়েছিল আত্মনির্ভরশীল আত্মসন্তরণদক্ষ এবং সম্পূর্ণ আত্মকেন্দ্রিকও। গ্রামের প্রয়োজন গ্রামেই মিটত, বাইরে বাবার প্রয়োজন সংকীর্ণ, সুযোগ সুবিধা সংকীর্ণতর। ইতিহাসের সাক্ষ্য— “কৃষক ও কারিগরদের কয়েকটি পরিবার নিয়ে একটি গ্রাম, তারই সংলগ্ন চাষের জমি, চারণভূমি। কৃষকেরা জমি চাষ করে ফসল ফলায়, উৎপন্ন ফসলের কিছু অংশ রাজস্ব দেয়, কিছু দেয় গ্রামের কারিগরদের, বাকিটা নিজে ভোগ করে। জমি যতদিন কৃষক আবাদ করে এবং তার দেয় রাজস্ব দেয় ততদিন জমি তার, পুরুষানুক্রমে তার ভোগ করতে বাধা নেই। কারিগর কারশিল্পী ও অন্যান্য বৃত্তিজীবী যারা তারা তাদের নিজেদের কাজ করে, গ্রামবাসীদের প্রয়োজন মেটায় এবং তার পরিবর্তে উৎপন্ন ফসলের একটা অংশ তারা পায়। গ্রামের হাট বা গাঁমানার বাইরে বাবার তাদের দরকার হত না। পথঘাট যানবাহন যখন একরকম ছিলই না বলা চলে, তখন গ্রামের সংগে গ্রামের অথবা গ্রামের সংগে নগরের যোগাযোগ রাখার ইচ্ছা থাকলেও সম্ভব হত না। খেয়ে পরে কাজ করে গ্রামের মধ্যেই বেশ নির্ঝঞ্ঝাটে জীবনের দিনগুলো কেটে যেত। তখন উচ্চাকাঙ্ক্ষা বা উত্তম কোনটারই মূল্য ছিল না মাছুষের কাছে। তাই পরম নিশ্চিন্তে আমাদের গ্রাম্য সমাজ অচল অটল

[পূর্ব পৃষ্ঠার পাদটীকার অমুদ্রিত]

পরিব্যাপ্ত স্থপশান্তিও রচনা করিয়াছিল সন্দেহ নাত, কিন্তু তাহা সমগ্র জীবনকে বিচিত্র ও গভীর অভিজ্ঞতায় সমৃদ্ধ করিতে পারে নাই, বহুৎ জনসাধারণের সাধারণ দৈনন্দিন জীবনমানকে উন্নত করিতে পারে নাই,—ইতিহাসের কোন পর্বে কোন দেশেই তাহা সম্ভব হয় নাই, হওয়ার কথাও নয়। আমি আগে বলিতে চেষ্টা করিয়াছি, আমাদের কোম ও আঞ্চলিক চেতনার প্রাচীর যে আজও ভাঙে নাই তাহার অন্ততম কারণ এই একান্ত ভূমি-নির্ভর কৃষি-নির্ভর জীবন। শিল্প ও ব্যবসাবাণিজ্যের বিচিত্র ও গভীর সংগ্রামময়, বিচিত্র বহুমুখী অভিজ্ঞতাময় এবং বৃহত্তর মানবজীবনের সঙ্গে সংযোগময় জীবনের যে ব্যাপ্তি ও সমৃদ্ধি, যে উল্লাস ও বিস্তার, বৃহত্তর যে উদ্দীপনা তাহা স্বল্পপরিসর গ্রামকেন্দ্রিক কৃষিনির্ভর জীবনে সম্ভব নয়। সেখানে জীবনের শাস্ত্র সংযত সমতাল; পরিমিত স্থখ ও পারিবারিক স্বাস্থ্যের আনন্দ ও বেদনা; সুবিকৃত উদার মাঠ ও দিগন্তের, নদীর ঘাট ও বটের ছায়ার সৌন্দর্য। ঘাহাই হউক, বাংলা দেশের আদি পর্বের শেষ অধ্যায় এই ভূমি ও কৃষিনির্ভর সমাজজীবনই মধ্যপর্বের হাতে উত্তরাধিকারস্বরূপ রাখিয়া গেল তাহার প্রাচীনতর পর্বের শিল্প-ব্যবসা-বাণিজ্যের সুউচ্চারিত স্মৃতি। সেই স্মৃতি মধ্যযুগীয় বাংলা সাহিত্যে বহুমান। আমাদের প্রাচীন গ্রামবিশ্বাস, রাষ্ট্রবিশ্বাস, ত্রৈণ ও বর্ণবিশ্বাস, শিল্প ও সংস্কৃতি, ধর্মকর্ম সমস্তই বহুলাংশে সন্ধ্যোক্ত গ্রামকেন্দ্রিক কৃষিনির্ভর সমাজজীবনের উপর প্রতিষ্ঠিত।”

—নীহাররঞ্জন রায় : বাঙালীর ইতিহাস

হিমালয়ের মতন সমস্ত ঝড় ঝঞ্ঝা বিক্ষোভ মাথা পেতে সহ করেছে।”

—বিনয় ঘোষ : বাংলার নবজাগৃতি

স্বভাবতই এই জাতের অর্থনীতি বাংলা দেশে এক বিশেষ ধরণের সমাজব্যবস্থার জন্ম দিল। গ্রাম-প্রধান কৃষি-নিভর এই ব্যবস্থায় ধর্মের প্রভাব সঞ্চারিত ছিল মানবজীবনের গভীর অন্তর্দেশ পর্যন্ত। তার মধ্যে কুসংস্কারের পরিমাণ যে আদৌ কম ছিলনা এ সহজ অন্তর্মেঘ সত্য। এই সমাজে মানুষের ব্যক্তিসত্তার মূল্য স্বীকৃতি পেত না। বংশগত মাপকাঠির সম্মুখে ধর্মীয় কুসংস্কারের মোহে ব্যক্তিত্বের চরম লাঞ্ছনা সহ্যভূতি আকর্ষণ করত না।

মূলত এই একই সমাজব্যবস্থা বাংলার বুক জুড়ে দীর্ঘকাল জয়ধ্বনি তুলেছে। রাষ্ট্রশক্তির পরিবর্তন হয়েছে, বক্তিত্বের আক্রমণে বাংলা দেশের হিন্দু প্রাধান্য বিলুপ্ত হয়েছে, অনেক রক্তপাত অনেক হানাহানি বাংলাদেশের মাটিকে সিক্ত কবেছে, আকাশ বাতাসকে কবে তুলেছে ক্রন্দনমুখর; কখনও আবার বর্গাব বরষা আঘাতে গ্রামবাংলা বিধ্বস্ত হয়েছে—কিন্তু মূল অর্থনীতিক কাঠামোকে সেই সব ঘটনা পারেনি আদৌ পরিবর্তিত করতে; তাই পারেনি সমাজব্যবস্থার মধ্যেও কোন মৌল পরিবর্তন আনতে। সেই কৃষিপ্রধান ও আন্যকেন্দ্রিক গ্রামীণব্যবস্থা, চিন্তার জগতে সেই ধর্মের একচ্ছত্র আধিপত্য, রাজায়-প্রজায় সেই একই ধারার সম্বন্ধ, সেই উচ্ছ্বাস-প্রবণ, পণ্ডিত্য-বসিক, প্রণয়ানুরাগী বাঙালী চরিত্র—জীবন-চর্চার সেই একই পথে পরিক্রমা—পণ্ডিত-জীবনবোধ, সংকীর্ণ পরিপ্রেক্ষিত আর প্রকৃতির সংগে সংগ্রামে বিক্ষত মানুষের সেই ক্রন্দন-রোল।

ইংরেজ আগমনের পূর্বে এই সমাজ-ব্যবস্থার মূল ভিত্তি অর্থনীতিতে কোন আঘাত পড়েনি। *হয়তো কখনও কখনও রাষ্ট্রনৈতিক সংঘর্ষের প্রচণ্ড আঘাতে গ্রাম বিপর্যস্ত হয়েছে, দল বেঁধে এক গ্রামের মানুষ গ্রামান্তরে পালিয়ে গেছে, কিন্তু সংঘর্ষের ভারকেল পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে আবার তারা ফিরে এসেছে, পূর্বতন জীবনযাত্রার কোন মৌল পরিবর্তনই ঘটেনি। মার্কসের মন্তব্য এ বিষয়ে বিশেষ প্রাধান্যযোগ্য,—“একই ধরণের সহজ সরল উৎপাদনপদ্ধতির পুনরাবৃত্তি এই আত্মনির্ভর গ্রাম্য সমাজের বৈশিষ্ট্য। ভেঙ্গে গেলেও এই গ্রাম্য-সমাজ আবার ঠিক একই জায়গায় একই বৈশিষ্ট্য নিয়ে আত্মপ্রকাশ করে। এই একঘেয়ে সরলতাই এসিয়াটিক সমাজের স্থিতির তার অন্ততম কারণ। এসিয়াটিক রাজ্য ও রাজবংশের নিরবচ্ছিন্ন ভাঙাগড়া মধ্যে এসিয়াটিক সমাজের নিশ্চলতার ও স্থিতির বৈসাদৃশ্য

অত্যন্ত প্রকট হয়ে ওঠে। মেঘাচ্ছন্ন রাজনৈতিক আকাশের ঝড়ঝঞ্ঝার নীচে এসিয়াটিক সমাজের অর্থনৈতিক কাঠামো অসাড় অচেতন হয়ে থাকে।” তাই সাধারণভাবে বলতে পারা যায় যে অষ্টাদশ শতাব্দী পর্যন্ত এই বিরাট যুগটা একই আর্থনৈতিক ব্যবস্থার পৌনঃপুনিকতার যুগ। ফলে মননের আর মানসসৃষ্টির দিক থেকেও এই যুগটি যে মোটামুটিভাবে একই সুর ধারণ ও বহন করবে তা নিঃসন্দেহ।

প্রাচীন ও মধ্যযুগের সাহিত্যের এই বৈশিষ্ট্যগুলি একে একে দেখা যেতে পারে।

সাহিত্যে অনুকরণ ধর্ম

পুরানো বাংলা সাহিত্যকে বিশ্লেষণ করলে সন্দেহনা যে বৈশিষ্ট্যটি বড় হয়ে চোখে পড়ে তা হল বৈচিত্র্যের অভাব। একে একটি ছোট বড় পারস্পরিক ভাগ করে এ সাহিত্য পাঠ সম্ভব আশা কেবল সম্ভবই নয়, অপরিসীম। বিশেষ কবির বিশেষ ব্যক্তি-বৈশিষ্ট্য তাঁর কাব্যের মধ্যে প্রায়ই এমন স্বাতন্ত্র্য সৃষ্টি করেনি যাতে ব্যক্তি-কবির বিশেষ বিশেষ সাহিত্য-চরিত্র আলোচনার বিষয়বস্তু হয়ে দাঁড়াতে পারে। অবশ্য একথা ঠিক, বড় কবি যারা,—যেমন চণ্ডীদাস কিংবা সুকুমারাম অথবা ভারতচন্দ্র, যখন কাব্য সৃষ্টি করেছেন সমস্ত বৈচিত্র্যহীনতার মধ্যেও ব্যক্তি পরিচয়ের অনেকখানিই স্বাক্ষর মুদ্রিত করেছেন তাঁদের রচনায়। কিন্তু কাব্যকাঠামোর সাধারণ অনুবর্তনের পথ ছেড়ে কোথাও প্রায় সহজ ও সরল স্বাতন্ত্র্যে কবি-প্রাণ মুক্তি পায়নি, মুক্তি খোঁজেনি। মোটামুটি দুটি ধারাই বাংলা সাহিত্যে চলেছে—পাঁচালী কাব্যের ধারা আর পদাবলী। একের পর এক কবির দল ঐ কাব্য-কাঠামোকেই অনুসরণ করে চলেছেন দ্বিধাহীনভাবে। কেবল কাব্য কাঠামোই বা বলি কেন, ভাববস্তুতেও বৈচিত্র্য আসেনি। হয় মনসা-মঙ্গল, চণ্ডীমঙ্গল, ধর্মমঙ্গল, না হলে রামায়ণ, মহাভারত, ভাগবত, পুরাণের অনুবাদ। সেই একই কাহিনী একই ধরনের পয়ার আর ত্রিপদীতে একই চঙে বলা। দেড়শতাধিক মনসামঙ্গলের রচয়িতার পুঁথির অংশ বা সম্পূর্ণই পাওয়া গেছে, অস্ত্রান্ত্র মঙ্গলকাব্য আর অনুবাদগুলিতেও বিশত্রিশজনের বেশী কবির কাব্য সৃষ্টির প্রমাণ মিলেছে। এমনকি পদাবলীর রচনায়ও সেই একঘেয়েমী। বৃন্দাবন গোস্বামীদের গ্রন্থের অনুসরণে একই পর্ধায়ে পদের পর পদ রচনা করে গেছেন কবিরা। হাজারো পদ রচিত হয়েছে।

শ্রীরাধার একটি বিশেষ mood কে পূর্ববর্তী কবি যেভাবে রূপ দিয়েছেন পরবর্তী একের পর এক কবির দল তার অন্ধ অনুকরণ করে চলেছেন। সেই একই উপমা-উৎপ্রেক্ষা, সেই একই কাব্য-ব্যঙ্গনা। গীতি কবিতা রচনায় কবি-হৃদয়ের অন্তঃস্থলের যে স্পর্শ আমরা প্রত্যাশা করি, গতানুগতিক আর অনুকরণের পথ বেয়ে তার আবির্ভাব ঘটে না। সাধারণত ঘটা সম্ভব নয়। পাঁচালী কাব্যের বিশেষ চরিত্র-ধর্মের বাইরে আখ্যায়িকা কাব্য রচনা করেছেন আরাকান রাজসভার মুসলমান কবিরা। একমাত্র তাঁদের কাব্যকেই এই অন্ধ পৌনঃপুনিকতার বাইরের চেষ্টা বলা চলে। আর আমরা নাম করব পূর্ববঙ্গগীতিকা ও মৈমনসিংহ গীতিকার, তাদের মধ্যে স্বাতন্ত্র্যের নানা লক্ষণ স্পষ্ট হলেও নিজেদের মধ্যেই একটা শ্রেণীগত পুনরাবৃত্তির ঝাঁক লক্ষ্য করা যায়।

লিখিত কাব্য লোকসাহিত্যের প্রভাব

যে পৌনঃপুনিকতার ও গতানুগতিকতার কথা বলা হল তার কারণ যে কেবল সে যুগের কবিদের স্বাতন্ত্র্যের অভাব আর উদ্ভাবনীশক্তির অক্ষমতা তাই নয়, এর পেছনে সেকালের বাংলাসাহিত্যের আর একটি বৈশিষ্ট্য নিহিত রয়েছে। সেটি হল জনসাধারণের মধ্যে ছড়িয়ে থাকা লোকগাথা, লোকগীতি আর রূপকথার প্রভাব। জনসাধারণের জীবন যাত্রার সঙ্গে সঙ্গে আর পাশে পাশে কোন সচেতন চেষ্টার অপেক্ষা না রেখেই বিবর্তিত হচ্ছিল নানা ধরনের গাথা, ছড়া ও আখ্যায়িকা। জনসাধারণই তার বাহক, ধারক ও সৃষ্টা। মুখে মুখে তা ছড়িয়ে যেত—প্রাণে প্রাণে থাকত গাথা হয়ে। আগনিই নতুনতর অংশ এসে সংযোজিত হত, পুরানো কোন অংশ হয়ত করে থসে হারিয়ে যেত। আমাদের প্রাচীন আখ্যায়িকা কাব্যের একটা অংশ এমনি অসংখ্য কথা-কাহিনী থেকে নিঃসন্দেহে সংগৃহীত। অনুবাদ কাব্যগুলি মূলের সঙ্গে মিলিয়ে বিশ্লেষণ করলে এই সত্যটি সহজেই ধরা পড়ে। মূলে নেই, কোন পূর্বতন সংস্কৃত কাব্যে যার দর্শন লাভ ঘটেনি এমন অনেক কাহিনীর সন্ধান মেলে বাংলা অনুবাদ-গুলিতে। দানলীলা, নৌকালীলা, ভারখণ্ড, বৃন্দাবনখণ্ডের কাহিনী যে একান্তই বাংলাদেশের তাতে সন্দেহ কি? তরপীসেনের জন্ম দিতে পারে না কোন সংস্কৃত কবির কল্পনা। কালকেতু ও বেহলার উপাখ্যান, ঝালুমালুর কথা আর কমলে কামিনীর গল্প, শ্রীবৎস-আখ্যান যে বাঙালী লোকসাধারণের

কল্পনার সৃষ্টি তাতে সন্দেহ করবে কে? রাধা-কৃষ্ণ প্রেমলীলার জন্মও যে জনসাধারণের pastoral প্রেমকথার মধ্যে ত্রীকৃষ্ণকীর্তন বিশ্লেষণে তার সাক্ষ্য মিলবে। কৃষ্ণক শিবের কাহিনী যে একান্তভাবেই রুবিজীবির কর্মে ও নর্মে জন্ম নিয়েছে তা অস্বীকার করব 'কেমন করে?'

লোকসাহিত্য থেকে প্রাচীন ও মধ্যযুগের কাব্য-সাহিত্য অজস্র গ্রহণে সমৃদ্ধ। তবে এ গ্রহণ ঋণ নয়, স্বাভাবিক উত্তরাধিকারই খুলে দিয়েছে এই গ্রহণের পথ।

ধর্ম ও পুরানো সাহিত্য

১ পুরানো বাংলা সাহিত্যের সবচেয়ে লক্ষণীয় প্রত্যক্ষতা হচ্ছে ধর্মীয় প্রভাব। ধর্মকে কেন্দ্র করে সে যুগের অধিকাংশ সাহিত্য রচিত, স্পষ্টত ধর্মমত প্রচারই তার প্রধানতম অংশের উদ্দেশ্য। বাংলা সামন্ত-সমাজে ধর্মের যে কি প্রভাব ছিল তা সহজেই অনুমেয়। প্রত্যক্ষভাবে ধর্মই তখন ছিল সমাজ ও জীবনযাত্রার কেন্দ্রগত শক্তি। অবশ্য এ ধর্ম প্রায় সর্বত্র লৌকিক ধর্ম, কেবল স্বল্প দু'একটি ক্ষেত্রেই তা উচ্চ দার্শনিকতার স্পর্শ পেয়েছে। প্রাচীনতম যুগ থেকে আরম্ভ করে অষ্টাদশ শতাব্দী পর্যন্ত এই ধর্মান্ধ্র থেকে সাহিত্য আপনার মুক্তি অর্জনে সক্ষম হননি। কেবল মাত্র দুটি ব্যতিক্রম আছে, আরাকান রাজসভার মুসলমান কবিদেব রচিত রোমান্টিক আখ্যায়িকা কাব্য, আর 'সৈয়দসিংহ' অঙ্কলে সংগৃহীত কয়েকটি লোকগাথা। চর্যাগানগুলি নিজে বাংলা সাহিত্য এখন থেকে আপন ভাষায় কথা বলতে পারল, সেই থেকেই ধর্মের সঙ্গে তার ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে প্রায় সমসাময়িক বাংলায় রচিত ও সংকলিত "প্রাকৃত পৈতৃলে"র অপভ্রংশ গানগুলি আর সংস্কৃত 'সদুক্তি কর্ণামৃত' ও 'কবীন্দ্রবচন-সমুচ্চয়'এর বহু চূর্ণ কবিতাই ধর্ম অসম্পূর্ণ। এর কারণ আবিষ্কারে বাংলা সাহিত্যের গবেষকেরা আজও সমর্থ হননি।

বৌদ্ধ সহজিয়া ও তান্ত্রিক সাধনা জনসাধারণের ভাষায় তাদের মধ্যে প্রচার করবার বাসনা থেকে জন্ম পেল চর্যাগানগুলি। নাথপন্থীরা যে দুইটি কাহিনী উপহার দিল বাংলা সাহিত্যকে তার কোথাও ধর্মপ্রচারের উদ্দাম বাসনা ঢাকা পড়েনি। স্পষ্টতই তাদের সাধন-প্রণালীর কথা ঘোষণা করেছেন নাথসিদ্ধারা। আর বৈষ্ণবদর্শন—অচিন্ত্যভেদাভেদতত্ত্ব, পুরানো বাংলা সাহিত্যকে যেভাবে সমৃদ্ধ করেছে তা বিস্মৃত আলোচনার অপেক্ষা রাখে।

এ ছাড়া বিভিন্ন ধরনের সহজিয়াদের আর শাক্ততন্ত্রের আশ্রয়ে রচিত গান ও পদ যে নানাদিক দিয়ে বাংলা সাহিত্যকে সমৃদ্ধ করেছে তা নিঃসন্দেহ।

এর পরে আসে “মঙ্গলকাব্যের কথা। মঙ্গলকাব্যের যে ধর্ম তার পেছনে কোন দার্শনিক মতবাদ নেই ঠিকই, আর মঙ্গল দেবদেবীকে অনেক খুঁজলেও কোন পুরাণে কদাচিৎ পাওয়া যাবে। তারা উঠে এসেছে জনসাধারণের ভয়-ভক্তির স্তর থেকে। এই ধর্মকে লৌকিক হিন্দুধর্ম বলে আখ্যা দেওয়া চলে। উপাস্ত দেবদেবী লৌকিক হলেও ধর্মসাহিত্যের স্বাভাবিক গুণধর্মে কিছু ঘাটতি পড়েনি এখানে, বরং দেবতাটি ছোট হওয়ায় তার প্রভাব যেন আরও বেড়ে গেছে, সাম্প্রদায়িক উগ্রতা সমগ্র কাব্যের আশ্রিত জুড়ে প্রকট।

আর রামায়ণ মহাভারত-কথা বাংলায় অনুদিত হবার মধ্য থেকে ধর্মকাব্যে রূপান্তরিত হয়েছে। যে রাম ছিলেন বিরাট গুণবান শক্তিমান পুরুষ, ভক্তির মালা-চন্দনে তাঁকে দেবতা বানিয়ে তোলা হয়েছে, কাহিনীর মধ্যে অতিলৌকিক উপাদানের অল্পপ্রবেশ তার দেবত্বকে প্রতিষ্ঠিত করেছে। রবীন্দ্রনাথ এর যে কারণ নির্দেশ করেছেন তা সবিশেষ প্রশিধান-যোগ্য— “রামায়ণের আদি কবি গাই’রা প্রধান হিন্দু সমাজে যত কিছু ধর্ম রামকে তাহারই অবতার করিয়া দেখাইয়াছিলেন। পুত্ররূপে, মাতুরূপে, পতিকরূপে, বন্ধুরূপে, ব্রাহ্মণধর্মের রক্ষাকর্তারূপে, অবশেষে রাজারূপে, বাহ্যিকীর রাম আপনার লোকপূজ্যতা সঙ্গ্রহণ করিয়াছিলেন।.....আমাদের স্থিতিপ্রধান সভ্যতায় পদে পদে যে ত্যাগ ক্ষমা ও আত্মনিগ্রহের প্রয়োজন হয়, রামের চরিত্রে তাহাই কুটিয়া উঠিয়া রামায়ণ হিন্দুসমাজের মহাকাব্য হইয়া উঠিয়াছে।

“আদি কবি যখন রামায়ণ লিখিয়াছিলেন তখন যদিচ রামের চরিত্রে অতিপ্রাকৃত মিশিয়াছিল, তবু তিনি মানুষেরই আদর্শরূপে চিত্রিত হইয়াছিলেন।

“কিন্তু অতিপ্রাকৃতকে এক বায়গায় স্থান দিলে তাহাকে আর ঠেকাইয়া রাখা যায় না, সে ক্রমেই বাড়িয়া চলে। এমনি করিয়া রাম ক্রমে দেবতার পদবী অধিকার করিলেন।

“রামকে দেবতা বলিলেই তিনি যে সকল কঠিন কাজ করিয়াছিলেন তাহার দুঃসাধ্যতা চলিয়া যায়। সুতরাং রামের চরিত্রকে মহীয়ান করিবার জন্য সেগুলির বর্ণনাই আর যথেষ্ট হয়না। তখন যে ভাবের দিক দিয়া দেখিলে দেবচরিত্র মানুষের কাছে প্রিয় হয়, কাব্যে সেই ভাবটিই প্রবল

হইয়া উঠে। সেই ভাবটি ভক্তিবৎসলতা।” [সাহিত্য : সাহিত্যদৃষ্টি]

ঠিক তেমনি মহাভারতের আখ্যানও মহাকাব্যিক উগ্রতা ও বিরাটত্ব ছাপিয়ে ভক্তিগদগদ বৈষ্ণবী অশ্রুতে, রূপান্তরিত হয়েছে। এমন কি ঐতিহাসিক জীবনীকাব্য চৈতন্যচরিত গ্রন্থগুলি পর্যন্ত অতি প্রাকৃত কাহিনীর প্রাচুর্যে দেবত্ব আরোপের ফলে ধর্ম-সাহিত্যে পরিণত হয়েছে।

সমগ্র প্রাচীন ও মধ্যযুগের সাহিত্যে তাই আরাকানের গুটি কয়েক প্রণয় কাহিনী আর মৈমনসিংহগীতিকাগুলি ছাড়া secular সাহিত্যের সন্ধানই মিলবে না। আমাদের কবিরা ধর্মপ্রচারের উদ্দেশ্যেই যে সাহিত্য সৃষ্টি করেছেন এ সত্য কোথাও গোপন তো করেনই নি, উপরন্তু দেবতা কর্তৃক স্বপ্ন-প্রদর্শন এবং পয়সারের স্পষ্টভাষায় নিজের উদ্দেশ্য ঘোষণা করেছেন সরব-কণ্ঠে।

অষ্টাদশ শতাব্দীতে ধর্মের একচ্ছত্র আধিপত্যে যখন ভাঁটা পড়েছে তখন পর্যন্তও বিদ্যাসুন্দরের একান্ত ধর্ম সংস্রবহীন প্রণয়-মৈথুনের কাব্যও কালীনামাবলীর আবরণে প্রকাশ পেয়েছে। এ প্রচেষ্টার সবটাই যে বাহ্য একটা সচেতন আবোপ মাত্র তা মনে করা কিন্তু ঠিক নয়। একদিকে যুগস্থলভ ধর্মভীরু মন এবং তারই বিপর্নিত ধর্ম-অসম্পৃক্ত প্রণয়-গাথা-সৃষ্টিব প্রবণতা—এরই অজোক্ত দ্বন্দ্ব এ সব কাব্যে রূপায়িত।

জাতীয় চরিত্রে ভাবোচ্ছ্বাসের আধিকা

পুবানো বাংলা সাহিত্যের এবং বাঙালী জীবনের স্বর্ণগ্রন্থ ঐশ্বর্যপর্ব বলতে কোন পর্ব বুঝায় এ প্রশ্ন জিজ্ঞাসিত হলে অত্যন্ত সহজ উত্তরই আসবে চৈতন্য পর্ব। চৈতন্য প্রবর্তিত বৈষ্ণব ধর্ম একটা নতুন আবহাওয়ার সৃষ্টি করল বাংলা সাহিত্যের ক্ষেত্রে। বাঙালীর জাতীয় চরিত্রের একটি অতি স্বাভাবিক বৈশিষ্ট্য—যাব সবব্যাপক প্রকাশ বিলম্বিত হয়েছে এতদিন,— চৈতন্য তাঁর ধর্মান্দোলনের মধ্য দিয়ে উন্মুক্ত করে দিলেন। সেই বৈশিষ্ট্যটি হচ্ছে ভাবোচ্ছ্বাসের আধিকা। বাঙালী উচ্ছ্বাসপ্রবণ জাতি, বাঙালী sentimental, কথাটা নিন্দার কিংবা প্রশংসার নয়, কথাটা তার চরিত্রের কেন্দ্রীয় সত্য।

ডাঃ নীহাররঞ্জন রায় এর কারণ অনুসন্ধান কবতে গিয়ে বলেছেন, “এই হৃদয়বেগ ও ইঞ্জিয়ালুতা যে বহুলাংশে আদিম নরগোষ্ঠীর দান তাহা আজিকার সাঁওতাল, শবর প্রভৃতিদের জীবনযাত্রা, পূজাচর্চা, সামাজিক আচার, স্বপ্নকল্পনা, ভয় ভাবনার দিকে তাকাইলে আর সন্দেহ থাকে না।

আর্থ ব্রাহ্মণ এবং বৌদ্ধ ও জৈন সাধনাদর্শে কিন্তু এই ঐকান্তিক জন্মদাবাগ ও ইন্দ্রিয়ালুতার এতটা স্থান নাই। সেখানে ইন্দ্রিয়ভাবনা বস্তুসম্পর্কচ্যুত, ভক্তি জ্ঞানাহুগ, জন্মদাবাগ বুদ্ধির অধীন। বস্তুত বাংলার অধ্যাত্ম সাধনার তীব্র আবেগ ও প্রাণবন্ত গতি সনাতন আর্থধর্মে অল্পপস্থিত।”

চৈতন্য-প্রবর্তিত বৈষ্ণবধর্মের মধ্যে এই ভাবালুতার বীজ ছিল বলেই বাঙালীর সৃষ্টিক্রমতার সম্পূর্ণতম ব্যবহার এ যুগের সাহিত্যকে স্বর্ণকান্তি ঐশ্বর্য দান করেছে। কেবলমাত্র পুরানো সাহিত্যেই নয়, আধুনিক কালেও সামান্ত্রমাত্র স্বযোগেও বাঙালীর উচ্ছ্বাসপ্রবণতা শতধারে বণিত হয়েছে।

বাঙালীর পুরানো সাহিত্য তাই কেবলই গান।

সে যুগের সব সাহিত্যই অবশ্য গীত হত। গল্পসাহিত্য সেকালের বাংলাদেশে আদৌ মেলে না। তার প্রধানতম কারণ যে জাতীয় স্বভাবধর্ম তাতে সন্দেহ নেই। অবশ্য আরও কারণ আছে। বাংলা পয়ার-ছন্দেব ভাব-প্রকাশের এমন একটি বিস্তৃত ক্ষমতা আছে যে চৈতন্যচরিতামৃতের মত দার্শনিক গ্রন্থও কাব্যাকারে গ্রথিত হয়েছে।

সে যুগের বাংলা সাহিত্যের সবই গান করা হত। লিরিক্যাল বৈষ্ণব-পদই হোক কিংবা আখ্যানকাব্য মনসার ভাসান অথবা চণ্ডীর গীতই হোক। রামায়ণও গান করা হত। প্রাচীন যাত্রার যে কিছু কিছু নিদর্শন আজও রয়েছে ‘শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে,’ অথবা আরও আগেকার সংস্কৃত ‘গীত-গোবিন্দে,’ তাতে দেখা যায় নাট্য-অভিনয়েও বাঙালী গানে মেতেছে। সংলাপ চলেছে গানে, কাহিনীব গ্রন্থন চলেছে উচ্ছ্বাসপূর্ণ গীত বা স্বরসহযোগে আবৃত্তির মধ্যে। আর এতো সহজ স্বীকৃত বিষয় যে কথা ছেড়ে আমরা গানের রাজ্যে উপস্থিত হই তখনই যখন কথা আমাদের ভাবোচ্ছ্বাসকে প্রকাশ করতে সক্ষম হয় না, স্বরের অমৃত হিলোল তখন প্রাণের অকথিত আবেগকে মূর্তি দেয়। বাঙালীর কীর্তন, বাঙালীর মালসী, বাঙালার বাউল অথবা ভাটিয়ালী প্রাচীন বাংলার বিজয়-বৈজয়ন্তী।

আজ পর্যন্ত বাঙালী গীতি-কবিতারই রাজা, মহাকাব্য লিখতে গেলেও সঙ্গীতোচ্ছ্বাসে বাঙালী মন আপনাকে ব্যক্ত করেছে আধুনিক কালেও। এই ভাবপ্রবণ উচ্ছ্বাসের জন্মই আজ পর্যন্ত বাঙালীর হাত থেকে পাশ্চাত্য আদর্শের ঘটনসামূল খাঁটি নাটক বেরুল না—সঙ্গীত বাহুল্যে এমনকি গল্প সংলাপেও কাব্যোচ্ছ্বাস বস্তুগত জীবন রূপায়ণকে আত্মকেন্দ্রিক রসরূপে পরিণত করেছে।

পুরানো সাহিত্য ও জনসাধারণ

আমরা এত আগের একটি আলোচনায় দেখেছি কেমন করে জনসাধারণের মধ্যে প্রচলিত লোকসাহিত্য বহুক্ষেত্রে পুরানো লিখিত সাহিত্যের ভিত্তি বচনা করেছে। কেবল এইটুকুই নয়, পুরানো সাহিত্য রচিত হত জনসাধারণের জন্য। সব সময়ে যে প্রত্যক্ষত জনসাধারণই হত তাদের উদ্দেশ্য এমনটি অবশ্য নয়। রাজদরবারের আশ্রয় আর প্রেরণা অনেক ক্ষেত্রে কাব্যসৃষ্টির উৎসাহ যোগাত। কিন্তু জনসাধারণের কাছে এদের পৌঁছুবার কোন বাধা ছিল না। বাধা ত দূরের কথা সে যুগের সাহিত্যের প্রকাশভঙ্গী ছিল এমনি বিশিষ্ট যে তা জনসাধারণের কাছে তাকে পৌঁছে না দিয়েই ছাড়ত না।

সে-যুগের সব কাব্যই গীত হত। অক্ষর পরিচয়ের বেড়া ডিঙিয়ে তাই সাহিত্যবস উপভোগ করতে হত না, তাব প্রসাব ছিল তাই আবাল-বৃদ্ধ-বনিতা।

মানবতা আর জীবনমুখিতা

ধর্মকে আশ্রয় কবে সোণের বাংলা সাহিত্য গড়ে উঠলেও সে ধর্ম এমনই ধর্ম যা মানবতার প্রকাশে বাধা দেয়নি। আচায ক্ষিত্তিমোহন সেনের ভাষায় “বাংলা দেশে এই মানবের মধ্যেই সাধনা, প্রেমই হল ধর্মের প্রাণ। এই সব কথাই বাংলার যোগ্যমতে, বা লাব তাত্ত্বিক সাধনায়, বাংলার প্রাকৃত গানে চলে আসছে। বা লাদেশের সাধনায় এইটাই প্রাণবস্ত্র।এই স্বাধীনতার জন্য বাংলাদেশকে অত্র প্রদেশের সনাতনপন্থীরা কোনদিনই দু'চক্ষে দেখতে পারেন নি। অতঃ বাংলার বাউলদের এই সব হল সাধনার মূলতত্ত্ব। বাংলাতে বৌদ্ধ ধর্ম এইসবের সঙ্গে মিশে গিয়ে মহাযান হয়ে দাঁড়াল। প্রেমের সাধনায় অনেক দুঃখ অনেক বিপদ আছে, তবু বাংলা তাকেই স্বীকার করেছে, তবু শুষ্ক আচার ও জ্ঞানের পথে বাধনি।” — [বাংলার সাধনা]।

বৌদ্ধগানগুলি যে ছেনে জীবনবিরোধী অঘ্ন-বোধের যে দর্শনই থাক না কেন, যখন সেই দর্শনকে কাব্যরূপ দিতে এগিয়েছেন চর্যাকারেরা, তখন যে রূপকে অবলম্বন করেছেন তারা, সে এই মানবজীবনের সুখ-দুঃখ হাসি-কান্না, বিরহ-মিলনের রূপক। নাথ-সাহিত্যের সংসারবিমুখ সাধনার নৈরাজ্যিক গুরুত্ব যতই বালুকাচিহ্ন থাক না কেন গোপীরাজার সম্যাস-

গমনের মুখে দাঁড়িয়ে অদুনা-পদুনা থেকে আরম্ভ করে সারা রাজ্য জুড়ে যে ক্রন্দনের রোল উঠেছিল তার মানবিক মূল্য অস্বীকার করব কেমন করে? * বৈষ্ণব সাহিত্যে তো মানবীয় সম্পর্কে দেবত্বের কোঠায় উঠিয়ে তাকে অপরূপ মহিমামণ্ডিত করেছে। তার পেছনে অচিন্ত্যভেদাভেদতত্ত্বের যে কোন নিগূঢ় বক্তব্যই চাপা থাক না কেন, কাব্যরূপে তার মানবিক পরিবেশই চূড়ান্ত কথা। আর বৈষ্ণব সহজিয়ারা জগতের প্রত্যেকটি পুরুষ ও স্ত্রীকে রাখা ও রক্ষণের প্রকাশ বলেই ঘোষণা করে বলেছেন—

সবার উপরে নাহুষ সত্য

তাহার উপরে নাই।

মঙ্গলকাব্যগুলিতেও কেবল মাহুত্বেরই কথা—তার জীবনচর্চার খুঁটিনাটি থেকে আরম্ভ করে চরিত্রমাহাত্ম্য পর্যন্ত সবই ধরে রাখা হয়েছে। দেবতা

২ প্রশস্ত ও অবাগিক নীহাররঞ্জন রায়ের বক্তব্য উল্লেখ করা যেতে পারে,—“বস্তুত, প্রাচীন বাঙালীর ধর্মসামগ্রিক এই বর্ণণের নীরস বৈবাগ্য ও সন্ন্যাসের স্থান গ্রন্থ কোথাও নাই। দ্বিগুণের জৈনধর্মের কিছু অঙ্গার এদেশে ছিল, কিন্তু খুবই সংকীর্ণ গোষ্ঠীর মধ্যে এবং তাহার কখনও সাধারণভাবে বাঙালীর শ্রদ্ধা আকর্ষণ করিতে পারেন নাই। সহজযানী শিক্ষাচার্যেরা তো তাহাদের ঠাট্টাবুদ্ধিগত করিয়াছেন। ব্রাহ্মণ্যধর্মী একদণ্ডী বিনোদী সরাসীবাও ছিলেন তাহার যে খুব সম্মান ও প্রতিপত্তি লাভ করিয়াছিলেন এমন নহে তখন। সহজযানী গ্রন্থ ও গাচাদেবর যথেষ্ট প্রভাভ ছিল সন্দেহ নাই, কিন্তু তাহারো জীবন বৈবাগ্যী ছিলেন না, মানবজীবন ও সংসারকে অস্বীকারও করিতেন না। নিজেবা সংসার ভাবনায়ান তাহার করিতেন না একথা সত্য, কিন্তু সমগ্র প্রাদৌগত্যের এত তাহাদের কখনো এবং মৈত্রীতাবনা তাহাদের জীবন ও ধর্মসামগ্রিক একটি অঙ্গুরী হিষ্ক রণে সমৃদ্ধ করিয়াছিল। আর বক্ত্রযানী মন্ত্রযানী, কানচক্যানী এবং সহজযানীদের ধর্মসামগ্রিক প্রতিষ্ঠা তো ছিল দেহযোগ বা কাম্যসাধনা, এবং তাহার পথ ও উদ্দেশ্যই ইহতেছে এই দেহ এবং দেহস্থত তন্ত্রকুলকে আশ্রয় করিয়া দেহ ভাবনার উদ্ধে উন্নীত হওয়া। নাথধর্ম, কাপালিক ধর্ম, তবধূতমাগ, বাউলমাগ প্রভৃতি সমস্তই মোটামুটি একই ভাব-কল্পনা ও সাধন পদ্ধতির উপর প্রতিষ্ঠিত। কাজেই ইহাদের সন্ন্যাস বা বৈবাগ্য নীরস, ইহবিমুখ আত্মনিপীড়নের বৈবাগ্য নয়, দেহবন্ধন, ইহবন্ধনের মধ্যেই ইহাদের মোক্ষ বা বৈবাগ্য সাধনা, ইল্লিয়ের আশ্রয়ে অতীন্দ্রিয়ের উপলব্ধি, আসক্তির মধ্যেই নিরাসক্তির কামন— দেহকে, ইহাসক্তিকে অস্বীকার করিয়া নয়, কিংবা তাহা ইহতে দূরে সরিয়া গিয়াও নয়। জীবন-রস-রসিকের যে পরম বৈবাগ্য, গৃহী মনের বৈবাগ্যই প্রাচীন বাঙালীর চিত্ত হরণ করিয়াছিল এবং সেই হেতুই বাঙলাদেশে বজ্রযান, মন্ত্রযান, কালচক্রযান সহজযান, নাথধর্ম প্রভৃতির এত প্রসার ও প্রতিপত্তি এবং সেই জন্তই বৈষ্ণব সহজিয়া সাধক কবিদের ধর্ম, আউলবাউলদের ধর্ম এবং দেহান্ত্রিত উত্তরধর্মের প্রতি, দেহযোগের প্রতি, ইহযোগের প্রতি বাঙালীর এত অমুরাগ।” —বাঙালীর ইতিহাস।

সেখানে উপলক্ষ্য মাত্র, মানুষ্যই লক্ষ্য। কেবল তাই নয়, বেবতটিকে পর্যন্ত ক্রোধ হিংসা কলুষিত করে পৃথিবীর সাধারণ মানুষ হিসেবেই চিত্রিত করা হয়েছে।

অবশ্য পুরানো দিনের সাহিত্যে আমরা যদি আধুনিক যুগোপযোগী ব্যক্তিস্বাভাববাদী মানবতার সন্ধান করি তবে আমরা ব্যর্থ হব নিঃসন্দেহে। কারণ প্রাক-নবজাগৃতি সমাজকাঠামোর যে ইঙ্গিত আমরা পূর্বে করেছি তার মধ্যে যেমন সমাজে তেমনি সাহিত্যেও ব্যক্তিস্বাভাব্য সম্মান পেতে পারে না। ব্যক্তিস্বাভাববাদী চিন্তা যুরোপে এবং আমাদের দেশে উভয় স্থানেই দেশের অর্থনীতির বস্ত্রীকরণ প্রক্রিয়ার সঙ্গে সঙ্গে জন্ম নিয়েছে।

তবে বাংলা দেশ অস্তুত পাল আমল পর্যন্ত যে ব্যাপক বহির্বাণিজ্য চালিয়েছে তাতে করে বণিকসম্প্রদায়কে স্ববলবন করে একটা বিশেষ ধরনের ব্যক্তিস্বাভাব্যের উদ্ভব হতে পারে। কিন্তু গ্রামীণ সমাজ যে তাকে মেনে নেবে না এ অনিবার্য। চাঁদসদাগরের কাহিনীর কথাই ধরা যাক। অবশ্য যে সময়ে এ কাহিনী কাব্যরূপ পেয়েছে তখন বাংলা দেশ তার বহির্বাণিজ্যের পুঁজিগাটা গুলিয়ে নিয়েছে। প্রাপ্ত গ্রন্থগুলির মধ্যে আবার প্রাচীনতর গুলিতে বলিষ্ঠতার বেশ কিছুটা সন্ধান মেলে। পরবর্তীগুলিতে কেবলই প্রথাগতসরণ। বিজয়গুপ্ত বা নারায়নদেবের মনসামঙ্গলের সঙ্গে কেতকাদাস বা জীবন মৈত্রের কাব্যের তুলনা করলেই এ সত্য হৃদয়ঙ্গম হবে। এমন কি পরবর্তীকালে চণ্ডীমঙ্গলে দ্রুত বণিকচরিত্রে ব্যক্তিত্ব ও বলিষ্ঠতার অভাব বিশেষভাবেই লক্ষ্য করা যায়। মনসামঙ্গলেও চাঁদসদাগরের যে বৃন্দিশকঠোর ব্যক্তিত্ব নিয়ে কাব্যের অগ্রগতি, পরিণতিতে তাকে নগণ্য নেননি কবিরা। এ অপরাধ অবশ্য কবির নয়—এ হল যুগবর্ষ। যে যুগে কালকে ৬ হওয়ায় অপরাধ নেই, লাউসেন হয়ে যথার্থ কৃতিত্ব দেখাতে পারা যাবে, কিন্তু চাঁদসদাগর হলে চলবে না। মনসার পায়ের তলায় তাঁর মাথা লুটিয়ে তবে শাস্তি কবিদের এবং এই গ্রাম্য সমাজেরও।

পর্ব থেকে পর্বান্তরে

তা হলে কি পাল আমল থেকে শুরু করে ইংরেজ বিজয় পর্যন্ত সমগ্র বাংলা সাহিত্যের কোন রূপ-বিবর্তন নেই? ইংরেজ বিজয়ের পরে কি অকস্মাৎ পুরানো সাহিত্য তার বা কিছু বৈশিষ্ট্য বিসর্জন দিয়ে আধুনিকতায় রূপান্তর লাভ করল? নিশ্চয় নয়। তা হলে অবশ্যই রূপগত পরিবর্তন পুরানো সাহিত্যের মধ্যে ধীরে ধীরে ঘটেছিল এবং তাই শেষ পর্যন্ত

গুণগত পরিবর্তন সম্ভাবিত করেছে।

কারণ বাংলাদেশের সমাজজীবনও রাতারাতি ইংরেজ বিজয়ের মধ্য দিয়ে হঠাৎ একটা নতুন স্তরে সমুদ্রীত হয়নি। মুসলমান আমল থেকে ইংরেজ আমলে এই পরিবর্তন ভিত্তিমূল পর্যন্ত প্রসারিত এবং গুণগত ঠিকই। কিন্তু সামাজিক বিবর্তনে আর্থনৈতিক মূলের পরিবর্তনই একমাত্র কথা নয়। রাজনৈতিক ও জীবনচর্যাগত, সংস্কৃতির মিশ্রণজাত নানা ধরনের রূপগত পরিবর্তন সমাজদেহে লক্ষ্য করা যাবে। আর সাহিত্যে তার মোটামুটি প্রতিফলন প্রত্যাশিত।

বাংলা সাহিত্যের ঐতিহাসিকেরা অনেকে সাহিত্যের এই যুগকে কতকগুলি পর্ব বিভক্ত করে বুঝতে চেয়েছেন, আবার অনেকে এইজাতীয় পর্ব বিভাগের কোনও স্পষ্ট বস্তুভিত্তিক স্বহ নেই বলে শতাব্দী থেকে শতাব্দীতে অগ্রসর হয়েছেন। স্পষ্ট সূত্র আছে একথা আমরাও বলি না। তথ্যের অসম্ভাব যে সুপ্রচুর তাও স্বীকার করি কিন্তু রূপরেখা আঁকবার চেষ্টা ব্যর্থ নাও হতে পারে। আমরা পুরানো সাহিত্যের যে পর্ব বিভাগের পবিকল্পনার পক্ষপাতী তা নিম্নরূপ :

ক ॥ উন্মেষ পর্ব। তুর্ক-বিজয়ের পূর্ব পর্যন্ত এ পর্বের বিস্তৃতি।

খ ॥ অন্ধকার পর্ব। তুর্ক-বিজয় থেকে সূর্য করে কুতুবদাসের আবির্ভাবের পূর্ব পর্যন্ত।

গ ॥ প্রতিষ্ঠা পর্ব। কুতুবদাস থেকে চৈতন্য পূর্ব পর্যন্ত।

ঘ ॥ ঐশ্বর্য পর্ব। চৈতন্য প্রভাবের কাল।

ঙ ॥ অবক্ষয় পর্ব। মোটামুটিভাবে আঠারো শতক।

আমরা যে নামগুলি ব্যবহার করেছি আপাতদৃষ্টিতে তা একটু অস্পষ্ট বলে মনে হতে পারে। কিন্তু এই নামগুলির সাহায্যে একই সঙ্গে বাঙালীর জাতীয় জীবনের—বাংলা সমাজের উত্থান ও পতন, উল্লাস ও গ্লানি যেমন ধরা পড়ে, ঠিক তেমনি আলোচ্য পর্বের সাধারণ সাহিত্য-লক্ষণের একটি স্পষ্ট চেহারার বোধ জন্মে। সাধারণভাবে খৃষ্টাব্দের ও শতাব্দীর সীমায় পর্বগুলিকে বেঁধে দেওয়া হয়নি, কারণ রাজনৈতিক ঘটনার নির্দিষ্ট সাল থাকে। কিন্তু সমাজদেহে বা সাংস্কৃতিক রাজ্যে নবতর চেতনার সঞ্চারের কালটি একেবারে নির্দিষ্ট সাল তারিখে চিহ্নিত করা চলে না। দ্বিতীয়ত, কোন ব্যক্তির নামে ঐতিহাসিক পর্বকে চিহ্নিত করিনি। এমনকি চৈতন্যদেবের নামাঙ্কনও নয়। কারণ ব্যক্তি মতই মহান

হোন, ইতিহাসে তাঁর প্রভাব যত প্রবলভাবেই অনুভূত হোক না কেন, ইতিহাসের গতি ব্যক্তি সাপেক্ষ নয়। ব্যক্তি ইতিহাসকে তৈরী করেনা, ইতিহাসই ব্যক্তিকে আহ্বান করে। ব্যক্তির যথাযোগ্য ভূমিকাকে স্বীকার করেও এই সামান্য সত্যে অবিচল না থাকার কোন কারণ পাওয়া যায় না। তৃতীয়ত, এ পর্ব-বিভাগের লক্ষ্য সাহিত্যিক। তাই এর সাধারণ লক্ষ্যের ব্যতিক্রম অল্প মিলবে। যান্ত্রিকভাবে সামান্য সূত্রের সব তথ্য ও তথ্যকে প্রয়োগ করার চেষ্টা না করাই ঠিক হবে। আর চতুর্থত, তথ্যের অপ্রাচুর্যে— বিশেষ করে পুরানো পুঁথির (ছাপানো বইয়ের সংখ্যা আশ্চর্য-পাতকভাবে অনেক কম) সন্মত বিচার বিশ্লেষণের অভাবে—আমাদের নির্দেশিত তথ্যের ফাঁক থেকে যাবে।

উদ্যম পর্ব

বাঙালীর জাতিগত এবং সংস্কৃতিগত ভিত্তি স্থাপিত হয়েছিল তুর্কি বিজয়ের আগেই। বাংলা ভাষা এবং সাহিত্যের উন্মেষের চিহ্নকেও নবম-দশম শতক পর্যন্ত অনুসরণ করা গিয়েছে। স্বভাবতই বাংলা ভাষার তখনও কেবল শৈশব বলেই বাঙালীর মানসিকতাব সম্পূর্ণত চিত্রিত সন্মানে বাংলা ভাষার সীমাকে অতিক্রম করে যেতে হবে। তখনকার বাঙালী কবি সাহিত্যিকেরা সংস্কৃত এবং অপভ্রংশ অবহট্ট ভাষায় যে সব কাব্য-কবিতা রচনা করেছেন বাঙালী চেতনার স্পষ্ট ইঙ্গিত তাদের মধ্যেও পড়া গিয়েছে বলে ঐতিহাসিকদের মতৈক্য ঘটেছে। তাই এ পর্বের বাংলাসাহিত্য নয়, বাঙালীর সাহিত্যই ঐতিহাসিক বিচারের অপেক্ষা রাখে।

বাঙালীর সংস্কৃতি তখনও আপন স্বরূপে নিশ্চিত প্রতিষ্ঠা পাচ্ছিল ঠিকই কিন্তু তার প্রবণতা লক্ষ্য করা গেছে। তখনও অভিজাত ও অনভিজাত সংস্কৃতির সম্পর্কে সময়ের সুর বাজেনি। সংঘাতের ইঙ্গিতই প্রাধান্য পেয়েছে। অভিজাত সংস্কৃতি ব্রাহ্মণ্য আচার অনুষ্ঠান চিন্তা চেষ্টায় প্রভাবান্বিত হয়েছে বেশি, অনভিজাত সংস্কৃতি ব্রাহ্মণ্যসংস্কারকে পরিহার করেছে। পাল রাজারা বৌদ্ধ ছিলেন। কিন্তু বৌদ্ধ সহজিযাদের চর্চা আর দৌহা তাঁদের রাজসভার কাব্য হয়ে ওঠেনি। সেখানে সন্ধ্যাকরনন্দী কিংবা অভিনন্দের রামায়ণ গান সংস্কৃত ভাষাকেই আশ্রয় করেছে। সহজসাধক বৌদ্ধদের সাধনার গান বৌদ্ধ সংস্কৃতির সর্বভারতীয় আভিজাত্য হারিয়েছে নিঃসন্দেহে। তৎকালীন নিম্নমার্গে তার নিন্দ্য আনাগোনা

গানে গানে চণ্ডাল শবর আর ডোমেদের জীবনযাত্রার নানা চিত্র ধরে স্থায়ী পেরেছে। সেখানে সম্মান তাত্ত্বিক কাপালিক মার্গের, নেড়ে ব্রাহ্মণ্য বিজ্ঞপের তীক্ষ্ণ তীরে আহত হয়েছেন। আর সেন আমলের রাজসভা বহু কাব্য-কবিতায়, নৃপুরে আর বিলাসে, বর্ণনায় আর বর্ণবিচ্ছুরণে যে চর্চার জনসভা থেকে বহুদূরে, এ প্রত্যঙ্গ অতি প্রত্যক্ষ।

তবে এ পর্বের বাঙালীর লেখা সংস্কৃত কাব্য-কবিতায়ও তার প্রাণের সুর কিছু বেজেছে। জয়দেবের কাব্যের দেহগঠন যে বাংলা লোকনাট্যাভিনয় যাত্রার দ্বারা বিশেষ ভাবে প্রভাবান্বিত তা অনেকেই স্বীকার করেছেন। “কবীন্দ্র বচন সমুচ্চয়” এবং “সমুচ্চয়কর্ণামৃতের” অনেক প্রকীর্ত্তন কবিতায় বাংলার লোক-সাধারণের জীবনলীলা এবং এদেশের প্রকৃতি-সৌন্দর্যের ছবি ফুটেছে। আর সর্বোপরি বাঙালীর যে ইঙ্গিষালু জীবনমুখিতা, তপস্বীজীর্ণ শুদ্ধ জ্ঞানমার্গ ও রুক্ষসাধনের বিরুদ্ধবাদিতা বাংলা-সংস্কৃত নিরপেক্ষ ভাবে সব রচনায়ই এখন থেকে স্পষ্ট হয়ে উঠছে।

বাংলা কাব্য সাহিত্যের ইতিহাসে একে উন্মেষ কাল বলে নিশ্চিন্তে চিহ্নিত করা যায়। পুরানো বাংলা কাব্যের প্রধান ধারা হল এগুলি—

- ১। সাধনসঙ্গীত, ২। বৈষ্ণবসাহিত্য, ৩। মঙ্গলকাব্য,
- ৪। অন্তবাদ, ৫। লোকসাহিত্য।

এদের মধ্যে অন্তত একটি ধারার স্পষ্ট সূচনা এ পর্বেরই ঘটেছে, সেটি সাধনসঙ্গীতের ধারা। চর্চার জীবনদৃষ্টির সঙ্গে যতই পার্থক্য থাক না কেন পরবর্তী বৈষ্ণবসহজিয়া, মূল্লিঙ্গগান, আর বাউল সঙ্গীত যে এ ধারারই ক্রমবিকাশ তা স্পষ্টত বোঝা যায়। অত্র প্রধান ধারাগুলির ভ্রম এখনও রহনি। কিন্তু কারও কারও অস্পষ্ট সূচনার ইঙ্গিত আছে। বৈষ্ণবসাহিত্য বাংলাদেশে রাধাকৃষ্ণের প্রেম বিরহ মিলনের যে নিচিহ্ন রসোজ্জ্বল মূর্তিতে দেখা দিয়েছে, সংস্কৃতে তার পূর্ণহরীষের দাবী আছে “সমুচ্চয়কর্ণামৃত” আর “কবীন্দ্রবচনসমুচ্চয়” নানা কবিতায় এবং বিস্তৃতভাবে “গীতগোবিন্দে”। অন্তবাদের চেষ্টা না থাকলেও সংস্কৃত রামায়ণের নবতর মূর্তিদানের প্রবণতার ক্ষীণ চিহ্ন আছে। অভিনয়ের রামায়ণে তাত্ত্বিকতার প্রভাব আবিষ্কৃত হয়েছে। সঙ্ঘ্যাকর নন্দীর কাব্য রাম-চরিতাখ্যানে সমসাময়িক ইতিহাসের আরোপ ঘটেছে।

কাব্যরূপে বাঙালীর বিশিষ্টতা পদকল্পনায়। বিচ্ছিন্ন শ্লোকের স্থানে দীর্ঘতর পদের বিস্তৃতিতে বেদনা এবং সঙ্গীত-উচ্ছ্বাসের সুযোগ অবিকতর। অপভ্রংশ-অবহট্টের সময় থেকেই শ্লোকের স্থানে পদরচনার একাধিপত্য।

প্রথম বাংলা কাব্য তাই চর্যাপদাবলী। জয়দেবের সংস্কৃত কাব্যেও এই কাব্য-রুতি গৃহীত। উন্মেষপর্বের কাছ থেকে বাংলা সাহিত্যের সবচেয়ে বড় উত্তরাধিকার এই পদ-গঠন কিনা তাও বিবেচ্য।

অন্ধকার পর্ব

তুর্কি বিজয় থেকে শ্রীকৃষ্ণকীর্তন কিংবা কুন্তিবাসী রামায়ণ রচিত হওয়া পর্যন্ত সময় বাংলাদেশের, বাংলা সাহিত্যের এবং বাঙালী জাতির পক্ষে অন্ধকারাচ্ছন্ন। এ সময়কার ইতিহাস বহু রক্তপাতে কলংকিত। ধর্মোন্মাদনা আর অরাজকতায় বাংলাদেশ জুড়ে তখন মাংসভ্রাতায়। জাতীয় জীবনের পক্ষে একে অন্ধকারাচ্ছন্ন বলা যেতে পারে অন্যরাসেই। সাহিত্যের ইতিহাসেও একে অন্ধকার নামে পরিচিত করার কারণ সহজেই মিলবে— এ পর্বের এক টুকরো লেখাও পাওয়া যায়নি। কোন কবি, কোন কবিতা এই দুশ বছরের প্রতিনিধিত্ব করেনি আমাদের কাছে।

বক্তি দেখানো হয় যে এ পর্বের রাষ্ট্রীয় সামাজিক অস্তিত্বের কাব্যের জগা বাতত হয়েছে। এ যুক্তির প্রতিবাদ মিলবে যে কোন রাষ্ট্রবিপ্লবের ইতিহাসেই। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের হাউটজারের ছায়াও কবিতা-সৃষ্টি বিরাম পায়নি। এ সময়ে কোন সিদ্ধান্তে না পৌঁছানই ভাল। তাই সে পর্বে কিছু লেখা হয়েছিল কিনা, সে-সমস্তার চারপাশে না ঘুরে সে পর্বের কোন রচনার পরিচয় আমাদের হাতে আসে নি এই যুক্তিতেই তাকে অন্ধকারাচ্ছন্ন বললে সত্যের অপলাপ হবে না।

যে কোন অবস্থাতেই এই অন্ধকার পর্বকে শূন্যগর্ভ বলে অভিহিত করা চলে না। কারণ প্রাকৃতিক জগতের মত ইতিহাসেও শূন্যতার স্থান নেই। আপাতদৃষ্টিতে বা শূন্য তার অন্তরে অন্তরে চলছে ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার পূর্ণ আন্দোলন। এই আন্দোলন বাটেছে বাঙালীর সাংস্কৃতিক মানসে দীর্ঘ দুশ বছর ধরে, আর তারই ফলে চর্যাপদ গানের রাজ্য থেকে কুন্তিবাস-চণ্ডীদাসের জটিলতর সৃষ্টি-রাজ্যে উত্তরণ সম্ভব হয়েছে।

প্রথমত, ব্রাহ্মণ্যসংস্কার এবং অভিজাত সংস্কৃতির বাঙালী রাজকীয় নেতৃত্ব থেকে বিচ্যুত হল। এতদিন যারা ছিল শাসক, তাদেরও শাসিতদের সঙ্গে একই পর্যায়ে হতে হল অবনমিত। ইসলামের বম্বা রূপাণের মুখে এবং কোরাণের বয়েতে তখন অগ্রসর। যে কোন রকমে এই প্রাগ্রসর ধর্মবক্তাকে রুখবার দায়িত্ব উচ্চ স্তরের সংস্কৃতিবানরা অঙ্গভব করতে

লাগলেন। কিন্তু অল্প দিবে একে ঠেকানো যাবে না, বাঙালী হিন্দু হাত থেকে রাষ্ট্রীয় ক্ষমতা এবং শক্তিনিধনোপযোগী অস্ত্র দুইই অস্তর্হিত। তাই প্রতিবোধ বা হল তা সাংস্কৃতিক এবং ধর্মনৈতিক।

দ্বিতীয়ত, এই সাংস্কৃতিক এবং ধর্মনৈতিক প্রতিবোধে নিম্নকোটির অগণিত মানুষকে না পেলে এম উদ্দেশ্যই ব্যর্থ হয়ে যাবে। কিন্তু ডাকলেই কি তাদের পাওয়া যাবে? তাই একটা সংমিশ্রণের প্রণালী চলতে লাগল। এই প্রণালী দ্বিমুখী, উঁচু থেকে নীচেব দিকে এবং নীচু থেকে উঁচু ব দিকেও। বৈদিক ধর্ম আর পৌরাণিক মহাদেব বাঙালী গৃহস্থ শিবে পবিত্রত হল। চাষেব কাজে সে সঙ্গী হল সাধারণ কৃষকেব, চাষিপ্রশৈথিল্যে বিজ্ঞাব বর্ষিত হল তব বিকল্পে। বিষ্ণু ভগবান অথবা মহাভাবতেব বাসুদেব কৃষ্ণ বাখাল বালকেব বেশে বাংলাব মাঠ-বাটে গোপিনীদের পেছনে ধামানো গান জুড়ে গিল। অপবদিকে অনার্যসংস্কারেব মনসা বা চণ্ডা কিংবা ধর্মঠাকুর আর্থ-পদ্ধিবিধিতে স্বীকৃতি পেলে।

তৃতীয়ত, এম সম্মিলিত প্রতিবোধে সচেতন ভূমিকা এবং নেতৃত্বও যে অভিজাত ব্রাহ্মণ সঙ্কতিবাদেবই হাতে ছিল তাতে সন্দেহ নেই। ব্রাহ্মণ অনভিজাত সঙ্গাবেব অনেক কিছু মেনে নিয়েও পৌরাণিক বমেব মূল মূল আদর্শকে জীবনচর্য্য প্রতিষ্ঠিত কবতে চেষ্টাব ফুটি বটেনি। মহাকাব্য এবং পুর্বাণেব অল্পবাদেব প্রেবণা কি এখান থেকেই আসেনি?

অন্ধকার পর্বে এম সাংস্কৃতিক ঘটনাবলীই প্রতিষ্ঠাপর্বেক সম্ভাবিত কবেছে।

প্রতিষ্ঠা পর্ব

অধ্যাপক সুকুমার সেনেব ভাষায় তুর্কি আক্রমণ ও বিজয় বাঙালী জাতি-গঠনে বিদ্যুৎশক্তির (Electric spark) কাজ কবেছে। উদ্বেগপর্বে বা অভিজাত-অনভিজাত, ব্রাহ্মণ্য-অব্রাহ্মণ্যে দ্বিবিভক্ত ছিল, বাইরের এই প্রচণ্ড আঘাতে তাদের মধ্যে ষথার্থ মিশ্রণ ঘটল, তারই ফল বাঙালীর সাংস্কৃতিক ভিত্তি। অন্ধকার পর্বে এর প্রস্তুতি চলেছে, ধূলিমালিন্ত্র ও ধ্বংসস্তূপ অপসারণে প্রতিষ্ঠাপর্বে এর স্বরূপ আত্মপ্রতিষ্ঠ হয়েছ।

এক ॥ কেবল সাহিত্যিক সৃষ্টি বৈচিত্র্যও এর প্রতিফলন লক্ষিত হবে। বাঙালীর সাহিত্যধারার যে শাখাগুলি ছিল অনার্যক তার স্পষ্ট স্বরূপাত ঘটল

এই পর্বে। বিজয়গুপ্ত-নারায়ণদেবের মত কবিদের হাতে মঙ্গলকাব্যের ভিত্তি-প্রতিষ্ঠা কিনা তা বিতর্কের বিষয় হতে পারে। কিন্তু এঁরা এই পর্বেই কবি। এবং এই পর্বেই মঙ্গলকাব্যের নিশ্চিত আরম্ভ তাতে সংশয় মাত্র নেই। এখন থেকে বৈষ্ণব কবিতার উৎস সন্ধানে সংস্কৃত ভাষার দ্বারস্থ হবার প্রয়োজন রইল না আর। বড়ু চণ্ডীদাসের কাব্য কাহিনী-কেন্দ্রিক হলেও পদাবলী সাহিত্যের পূর্বসূরীদের মর্যাদা বহনে সক্ষম বলে স্বীকৃতি পেল। অল্পবাদের ধারায় কৃত্তিবাস-মালাধর বহুর মত কবিদের আবির্ভাব কেবল আরম্ভের দিক থেকেই নয় উৎকর্ষের দিক থেকেও লক্ষণীয়।

দুই ॥ এই পর্বের রাজকীয় আশুকুলা অনেকের কাছে একটি মৌল ঐতিহাসিক প্রবৃত্তি বলে মনে হয়েছে। মুসলমান নৃপতিদের সহায়তা ও স্বীকৃতির অজস্র প্রত্যক্ষ প্রমাণ মেলে নি। কবিদের রচনার মুখবন্ধে মুসলমান শাসকদের প্রতি শ্রদ্ধা নিবেদন করা হয়েছে। এটা প্রতিকূল রাজনৈতিক দূর থেকে কেবল নমস্কার জানানো কি না, তাও বিবেচ্য। তখনও হিন্দু-মুসলমানের সাম্প্রদায়িক সম্প্রীতি এমন একটা স্তরে ওঠেনি যাতে হিন্দু পুরাণের অম্ববাদে কিংবা হিন্দু দেব-দেবীর মহাত্ম্য-কীর্তনে তারা আশুকুল্য দেখাবেন। পরাগল বা ছুটি খাঁয়ের মহাভারত রচনায সাহায্য একটা বিচ্ছিন্ন ঘটনা হিসেবেই গ্রহণ করা উচিত।

তিন ॥ পুরাণ অম্ববাদের মধ্য দিয়ে সেদিন সামাজিক ও সাহিত্যিক ভবিষ্যৎকে অনেকগানি আরতাবীন করার চেষ্টা করেছেন বাঙালী লেখকেরা। যাঁরা “ভাষায়” রামায়-মহাভারত-ভাগবতাদির অম্ববাদের বিরোধী ছিলেন তাঁরা ইতিহাসের রায় বুঝতে পারেননি। অভিজ্ঞতা ও লোকধর্ম-সংস্কৃতির মিশ্রণের সামনে পৌরাণিক আদর্শের উপস্থাপনা প্রয়োজন এটা সেকালের অম্ববাদকেরা বুঝেছিলেন। দ্বিতীয়ত, রামচন্দ্র কিংবা শ্রীকৃষ্ণের বীরত্ব ও ব্যক্তিত্ব পদদলিত লাহিত জাতির স্বপ্ন কামনার ভোতক হিসেবে তখন বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ ছিল। তৃতীয়ত, ‘পদে’ সীমাবদ্ধ বাংলাভাষা অম্ববাদের মধ্য দিয়ে আপনাত প্রকাশ ক্ষমতা বৃদ্ধি করতে চাইল, সংস্কৃত সাহিত্য থেকে ভাব-সম্পদ আহরণে যত্ন পেল। সঙ্গীতকে ছাড়িয়ে এমন একটি কাব্যাকৃতি (literary form) আয়ত্ত করতে চাইল যাতে আখ্যান বিবৃত করা চলে, চরিত্রাঙ্কনের স্বেযোগ থাকে, লোক-সাধারণের মধ্যে প্রচলিত ছড়া-গাথা-গল্প-উপকথা লিখিত কাব্যে বিধৃত হবার মত স্থান পায়।

প্রথম পর্ব

সেকালের বাঙালী চৈতন্য-প্রবর্তিত আন্দোলনের দ্বারা যে পরিমাণ আলোড়িত হয়েছিল তাকে দীর্ঘ মূছার পরে নব-চেতনার সঞ্চার হিসেবে উল্লেখ করা চলে। চৈতন্যের ধর্মোন্মোহনের এমন কয়েকটি দিক ছিল যাতে বাঙালীর জীবনসাধনার কেন্দ্র পর্যন্ত সচকিত হয়ে ওঠে, আবার অপরদিকে সাময়িক যুগ-দাবীও বহু পরিমাণে নিবৃত্ত হয়।

চৈতন্য-প্রবর্তিত আন্দোলন ধর্মমূলক হলেও তার নিম্নলিখিত বৈশিষ্ট্যগুলি দৃষ্টি এড়ায় না।

এক ॥ এ ধর্ম জীবন বিরোধী নয়। মাহুষকে এঁরা অশুশ্রাব বলে মনে করেছেন, শূন্যশ্রাব বলে নয়। আর মাহুষের হৃদয়সম্পর্কের উদ্ভাত বা sublimated বোধই এই ধর্মের সাধনা হিসেবে স্বীকৃত। গুরুতা ও তপস্যা-বিমুখ বাঙালী-মানসের উজ্জ্বল এমন একটি ধর্মবোধকে কেন্দ্র করেই সম্ভব। প্রতিষ্ঠাপর্বে বাঙালী সংস্কৃতির দুটি ধারার যে মিলন হয়েছিল ঐশ্বর্যপূর্ণ তার মধ্যে ইজ্রিয়ালু, কোমল, ললিত ভাবপ্রবণতার সঞ্চার হল।

দুই ॥ এ ধর্ম ব্রাহ্মণ্য প্রথা ও প্রণালীর বিরুদ্ধে এক প্রচণ্ড আক্রমণ। বৈদীমাগের স্থানে রাগমাগের শ্রেষ্ঠ স্বীকারে, হরিভক্তি পরায়ণ চণ্ডালও শ্রেষ্ঠ, অথবা ‘যেই জন কৃষ্ণ ভজে সে মোর ঠাকুর’ মনোচ্চারে সে যুগ ধর্মীয় সঞ্চারার্থকে অনেকখানি অস্বীকার করেছিল। এমন কি যবনকুলজ হরিদাসকে বৈষ্ণব ভক্তমণ্ডলীতে গ্রহণের মধ্যে ধর্ম ও সংস্কৃতির ক্ষেত্রে প্রতিরোধ ছাপিয়ে-বিজয়ী আক্রমণের ইঙ্গিত স্পষ্ট। মুসলিম সংস্কৃতির সংস্পর্শজাত বিকৃতি থেকে জগাই-মাধাই-এর উদ্ধার-সাধন প্রতীকি ঘটনা হিসেবেই গ্রহণীয়। মুসলিম রাজকীয় মর্যাদা থেকে ভক্তিমার্গে দীক্ষা গ্রহণ করে রূপ ও সনাতন মুসলিম জীবনধারার অঙ্কুরণের বিরুদ্ধে যে তীব্র আঘাত হানেন তা-ও দৃষ্টি এড়াবার নয়। কাজীর অত্যাচার থেকে নবদ্বীপের ধর্মচরণকে রক্ষা করার ঘটনাও এই একই ধারায় সংস্থাপিত হবার মত।

তিন ॥ কাজীদমনে নগর সংকীর্ণনের প্রভাব চৈতন্য ভাগবতকার পরম উল্লাসভরে বিবৃত করেছেন। ‘নগর সংকীর্ণন’ ধর্ম ও সংস্কৃতি রক্ষার জনপ্রিয় ও লোকসাধারণের সক্রিয় সমর্থনপুষ্ট একটি কর্মপদ্ধতি হিসেবে উপস্থাপিত। জনশক্তির এই উদ্বোধন বাঙালীকে আত্মশক্তিতে অনেকখানি আত্মসম্মান করে তুলেছিল।

চৈতন্য-প্রবর্তিত এই ধর্মোন্মোহন তাই একটি প্রবল শক্তিশালী সামাজিক ও

সাংস্কৃতিক আন্দোলনও বটে। এর ফলে বাঙালী জাতি আত্মস্থ হল, আপন চিন্তের গভীর ভাবপ্রবণতায় নূতন মূল্যবোধের সন্ধান পেল। বাংলা সাহিত্যে এর প্রভাব সুদূর প্রসারী।

প্রথম ॥ বৈষ্ণব পদাবলী সাহিত্যের সৃষ্টি প্রাচুর্য এ পর্বে বিস্ময়কর হয়ে উঠল। কেবল সংখ্যায় নয়, উৎকর্ষেও। ভক্তিরসের একটি সহজ প্রবাহ এর আশ্রয় প্রসারিত হল। পদাবলী সাহিত্যের সীমা বিস্তৃততর হল গৌরান্বিতবিষয়ক পদের সংযোগে। দেবতার মাহাত্ম্য আর দীলা নিয়ে এত-কাল ছিল বাংলা কাব্যের যা-কিছু আয়োজন। এবাব প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার মাহুস হলেন কাব্যের বিষয়, অবশ্য তাকে ভগবানে রূপান্তরিত করতে ছাড়েন নি মধ্য যুগের কবিরা।

দ্বিতীয় ॥ কেবল কাব্য-কবিতা নিয়ে বাংলা-সাহিত্যের যে চেষ্টা ছিল সেখানে জীবনী-সাহিত্যের আবির্ভাব ঘটল। এল সাহিত্যের সমীচীন ইতিহাস বিবৃতির কিছু প্রত্যক্ষতা, এল তত্ত্ব ও দার্শনিক বিশ্লেষণ, যদিও কবিতার ভাষায়। পুর্বানো যুগের বাংলা মনীষার শ্রেষ্ঠ ফসল ফলল এই যুগেরই কৃষ্ণদাস কবিরাজের বিপুল বিস্তৃত গ্রন্থে।

তৃতীয় ॥ অহুবাদকেরা মূলের যথাযথ অনুসরণ থেকে আরও বেশি করে দূরীকৃত হইলেন। ভাগবতের মৌল স্বভাবধর্মের বার্ষ কঠোর আবেদন কোমল মধুর প্রেমরসে রূপান্তরিত হল। কৃষ্ণবাসের রামায়ণে বৈষ্ণবীয় জীবনবোধ (ঐশ্বর্য পর্বের বিপুল প্রক্ষেপ বলেই মনে হয়) আপনাকে প্রতিষ্ঠিত করল।

চতুর্থ ॥ মঙ্গলদেবদেবীরা হিংস্রতা হারালেন। অনার্যদেবতার আর্থ-সংস্কারে স্বীকৃতি হয়ে গেছে বহু পূর্বেই, হৃদয়ের স্মৃতি তাই ক্রমেই প্রথামুগত্যের সামান্যতর পর্যবসিত হল। দ্বিজ মাধব তো মূল আখ্যান কাব্যের মধ্যে বৈষ্ণবপদ জুড়ে দিলেন।

সৃষ্টির প্রাচুর্যে, নব নব কাব্যরূপের আবির্ভাবে, চেষ্টার বিচিত্রতায়, ভাব-প্রবণতায়, জীবন ও মানবাত্মত্বের স্বীকৃতিতে, দার্শনিক মনীষার প্রকাশে এবং কিছু কবির রচনার কাব্যোৎকর্ষে এ পর্বের 'ঐশ্বর্য' নামাঙ্কন সার্থক।

অবশ্য পর্ব

কিন্তু সত্তেরো শতকের শেষভাগ থেকেই ঐশ্বর্যচেতনা অবশ্রবিত হতে থাকে। একদিকে মোগলাই শোষণ বাংলার অর্থনীতিকে আঘাত করতে লাগল।

অন্যদিকে বিদেশী বণিকদের বাণিজ্যিক প্রভুত্ববিস্তার আমাদের অর্থনীতির আভ্যন্তর দুর্বলতা আরও প্রকট করে তুলল। সর্বোপরি বাংলার মধ্যযুগীয় অর্থ-নীতি দীর্ঘস্থায়িত্বের ফলে আপনিই-অন্তরে অন্তরে সমস্ত প্রাণাবেগ হারিয়ে জীর্ণ হয়ে পড়েছিল। কাজেই অবক্ষয় পর্বের পটভূমিতে কেবল সামাজিক-সাংস্কৃতিক-রাজনৈতিক পরিবর্তনই নয়, মূল অর্থনীতির কাঠামোই ভেঙ্গে পড়বার মুখে দাড়াল।

তাব উপরে রাজনৈতিক বিপর্যয়ও এই পথে চরমে উঠেছিল—চার-চারবার বর্গীর আক্রমণ ও অমানুষিক অত্যাচার, পলাণীর পরাজয় এবং একের পর এক নবাবী মনসদারের নিলামদারী হাত বদল এবং ক্রমে ইংরাজের সর্বময় রাষ্ট্রীয় ক্ষমতায় অধিষ্ঠানে।

জীবনে স্তায়িত্ব ছিল না, নিরাপত্তা ছিল না, দরিরদ্রের দারিদ্র্য পৌছেছিল চরমে, ধনীরা বিলাস-স্রোতে বাধা আসে নি। চারিত্রিক স্থিরতা ও অস্থতা বিপর্যস্ত-প্রাণ, ধর্মবোধ অবলুপ্ত, জীবনের গভীর অন্বেষণ অবসিত। অস্থত্বভূতিতে দ্রবীভূত হৃদয় যুক্তি-তর্কের পথ ধরেছে, ইন্দ্রিয়ালুতা প্রায় কামুকতায় পর্ববসিত। এ যুগের সাহিত্যে এই অবক্ষয় সর্বদিকে প্রকট।

এক ॥ ধর্মবোধের আত্যস্তিকতা ব্যতির্যাবরণে পরিণত। রামপ্রসাদ প্রায় একক ব্যতিক্রম। অবিশ্বাস, সংশয়, বিজপের তীক্ষ্ণতা ধর্মাচরণের বিরুদ্ধে নানা কাব্যে নানা ভঙ্গিতে উদ্ভিত।

দুই ॥ অশ্লীলতার প্রাধান্য। অনাবশ্যক ভাবে নানা গল্প কথায় ইন্দ্রিয়-শৈথিল্যের বর্ণনার দিকেই যেন কবি-প্রাণের ঝোঁক।

তিন ॥ জীবন-জিজ্ঞাসা বা চরিত্রচিত্রণে গভীরতাহীন লঘুত্ব।

চার ॥ সংস্কৃত কাব্যাদি থেকে অলঙ্কার, ছন্দ ও শব্দ চয়নের চাকচিক্যে চোখ ধাঁধানোর চেষ্টা।

কিন্তু এই সর্বব্যাপী অবক্ষয়ের মধ্যেও দূরাগত একটি জীবনবাদী সুর বেজে-ছিল; কারণ উনিশ শতকের নবজাগৃতি আঠেরো শতকের ফল না হলেও, তখনই মানবতার একটি প্রত্যক্ষ স্বীকৃতি আপনাকে প্রতিষ্ঠিত করার স্বাধীন প্রচেষ্টা করেছিল।*

* “কবি ভারতচন্দ্র” প্রবন্ধে এ সম্বন্ধে আলোচনা দ্রষ্টব্য। কারণ ভারতচন্দ্র কবি হিসেবে আঠেরো শতকের অবক্ষয়ের যোগ্যতম প্রতিনিধি।

ইতিহাসের সাধারণ কথা থেকে

সাহিত্যের বিশেষ কথায়—

সামাজিক আর্থনীতিক এবং রাষ্ট্রীয় ইতিহাস সাহিত্যের রাজ্যে প্রবেশের পথ দেখিয়ে দেয়। সে পথ অনুসরণের চেষ্টা আমরা এতক্ষণ করেছি, এবারে সিংহদ্বার দিয়ে অন্তরে প্রবেশের ব্যাপার। ইতিহাসের মশাল অনেক দূরের পথ আলোকিত কবে, কিন্তু অন্তঃপুরে প্রবেশ করতে হলে সৌন্দর্য-বোধের হীরকখণ্ডের অনিবার্ণ দ্ব্যতির প্রয়োজন। সে দ্ব্যতির সিদ্ধি নয় (সিদ্ধি কচিং ঘটে), প্রাথমিক ভিজ্ঞান। মাত্র আলোচ্য গ্রন্থের বিষয়।

প্রাচীন ও মধ্যযুগের বাংলাকাব্য যে ইতিহাসবোধ, ধর্মবিচার ও সামাজিক উপকরণ সংগ্রহেই নিঃশেষিত হবার নয় এরকম একটি বিশ্বাস বর্তমান লেখকের আছে। মাঝারি ধরনের সাহিত্যগুণ-সমৃদ্ধ রচনা তো সেকালে মোটেই দুর্লভ নয়। পুরানো কিছু কাব্য-কবিতার দাবী কিন্তু আরও বেশি। বৈষ্ণব পদ্য-বলীর কিছু ‘লিরিক’ এবং মৈমনসিংহে প্রাপ্ত কিছু ‘ব্যালাড’ যে দেশ-কাল-নিরপেক্ষভাবে উচ্চ প্রশংসার যোগ্য এ কথা প্রায় সবাই স্বীকার করবেন। কিন্তু বড়দণ্ডীদাসের “শ্রীকৃষ্ণকীর্তন” এবং ভারতচন্দ্রের “অন্নদামঙ্গল”-এ বৃগোত্তীর্ণ আবেদনে অনেকে সংশয় প্রকাশ করতে পারেন। সাময়িকের কিছু বহিঃপ্রবণ তুলে—সেই সৌন্দর্য-উপভোগের চেষ্টা আজ প্রয়োজনীয়। মঙ্গলকাব্যের বহু ভাবের মধ্যে চাঁদ, মনসা ও বেহলার চরিত্র বৈশিষ্ট্য কিংবা মুকুন্দরামের কুন্ড কুন্ড চরিত্রের কোতুক বিচ্ছুরিত রূপ চিরকাল মনে রাখবার মত। সৌন্দর্য বিচারেও যে পুরানো বাংলা সাহিত্যের একান্ত দৈন্ত ছিল না—কয়েকটি প্রবন্ধে তাই দেখাবার চেষ্টা করেছি এ গ্রন্থে। ইতিহাসের পটভূমির এখানেই সীমা।

২ ॥ চর্যাগীতির কাব্যমূল্য ॥

॥ এক ॥

চর্যাগীতির স্থিতি বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে অপ্রতিদ্বন্দ্বী। বাংলা ভাষায় লেখা প্রথম কবিতার এই সংকলনটির প্রতি বাঙালী মাদ্রেই দুর্বলতা আছে,— এর ঐতিহ্য আর বৈশিষ্ট্যকে অলোচনায়-বিতর্কে সগর্বে উল্লেখ করে বাঙালীর জাতিসত্তা তৃপ্তি পায়। কিন্তু রোদ্রতপ্ত মধ্যাহ্নে, চর্যাপদের পাতা ওন্টাতে ওন্টাতে কেউ নিদ্রাকর্ষণের চেষ্টা করেছে বলে জানা যায় নি। মধুসূদন কিংবা রবীন্দ্রনাথ, নজরুল কিংবা জীবনানন্দ— এঁদের কবিতা পড়তে পড়তে কেবল মাত্র রসবোধের খাতির কেউ চর্যার একটি পদও আবৃত্তি করেছে কিনা সন্দেহ। অর্থাৎ জাতীয় গৌরব-বর্ধনে চর্যাগীতি-সংকলনকে আমরা ব্যবহার কবি, কিন্তু উপভোগের জগতে তার প্রবেশাধিকার স্বীকার করি কি?

বাংলা গল্পের প্রথম চেষ্টার যুগে লেখা একান্ত সুলপাঠ্য কিংবা দ্রী ও শিশুসেবা পুস্তিকাগুলিকে সাহিত্যের ইতিহাসে পরমোৎসাহে এবং সুগভীর তাৎপর্যের সঙ্গে লক্ষ্য করা হয়েছে, সম্মান দেওয়া হয়েছে। অবশ্য সে তাদের সাহিত্যিক গুণের জ্ঞান নয়, লেখা সাহিত্যে গল্পভাষার ব্যবহারের ঐতিহাসিক সম্ভাবনার দিক থেকে। রামরাম বসুর “প্রতাপাদিত্য চরিত” কিংবা মৃত্যুঞ্জয়ের “রাজাবলী” রসসাহিত্য হিসেবে অবশ্যই গ্রাহ্য নয়, যদিও গল্পসাহিত্যের ইতিহাসে গর্বোন্নত মন্তকে তাদের সম্যকপ্রতিষ্ঠা।

চর্যাগীতি সম্বন্ধেও কি একই কথা?

চর্যাপদ বাংলা সাহিত্যের প্রথম গ্রন্থ—এ কথা কি কেবল বাংলা ভাষার দিক থেকে সত্য, না বাংলা সাহিত্যের দিক থেকেও?

॥ দুই ॥

চর্যার সাহিত্যরস আশ্বাদে বাধা অনেক,—ভাষার, বর্ণনাভঙ্গীর আর ধর্মতত্ত্বেরও।

হাজার বছর আগেকার এই কাব্যসঙ্কলনের ভাষা যে বাংলা আজকের বাঙালীকে তা অন্যের চোখে আঙুল দিয়ে প্রমাণ করতে হয়। ভাষাই সাহিত্যের মেহ—তার অম্পষ্টতা বা দুর্বোধ্যতা সাহিত্য-সৌন্দর্যে পৌছবার পক্ষে প্রধানতম বাধা। অনেকের কবিতা ‘বুঝবার জন্ত নথ, বাজবার জন্ত’—কিন্তু কবিতা সেখানে সঙ্গীতের কাছে সমর্পিত-আত্মা। কবিতা কবিতা থেকেই যদি হৃদয়ের তারে বাজতে চায় তো বুঝবার পথ ছাড়া নান্ন পস্থা।

প্রসংগত আর একটি কথা স্মরণযোগ্য—image এর অম্পষ্টতা-দুর্বোধ্যতা আর ভাষার অম্পষ্টতা-দুর্বোধ্যতা কিন্তু সমার্থক নয়। Image বা চিত্রকল্প কবি-ব্যক্তিত্বের জটিল মিশ্রণে কখনও বহুবক্র, অজস্র বর্ণ-বিচ্ছুরিত আর অতল গভীর; রসিক-চিত্রের নিষ্ঠায় তাদের মর্মোদঘাতন চলে। অপর পক্ষে ভাষার বোধগম্যতা কিন্তু সদর দরজা, এটি উন্মোচিত না হলে অন্তরের সরল-গভীর কোন রস-লোকে প্রবেশই সম্ভব নয়।

চর্যাগীতির সামনে দাঁড়িয়ে তাই মনে হয়, অভিধানের সাহায্যে প্রতিটি শব্দার্থ ভেদ করে পরীক্ষার পড়া তৈরী হয়, রসাস্বাদ হয় না। চর্যার কিছু শব্দ পরিচিত, কিছু বা অর্ধ পরিচিত, তারা আকর্ষণ করে কিন্তু আশ্বাস দেয় না।

দ্বিতীয় বাধা এর সুপ্রাচীন রহস্যমণ্ডিত ধর্মতত্ত্ব আর সাধনপ্রণালী। এ সাধনপ্রণালী গৃহ্য তাই সাধারণের কাছে প্রকাশিতব্য নয়—

অইসন চর্যা কুকুরীপাএ গাইড়।

কোড়ি মাঝে একু হিঅহি সমাইড় ॥

অর্থাৎ এই চর্যা কুকুরীপাদ গাইল, কোটির মাঝে ণ্ডটিকের হৃদয়ে প্রবেশ করল।

ভুস্কু ভগই মুড় হিঅহি ন পইসই ॥

অর্থাৎ ভুস্কু বলছেন, মূড়ের (সাধারণ মানুষের, যারা সাধনতত্ত্ব জানে না) হৃদয়ে কিছুই প্রবেশ করছে না। গুরুশিষ্য পরম্পরায় এর বিকৃতি। সহজিয়া মতবাদের নানা সূক্ষতা, বজ্রযান-সহজধান-কালচক্রবানের বিভিন্ন আনুপাতিক মিশ্রণ, ষোগ-তত্ত্ব-কায়াসাধনের অজস্র জটিলতার এর আনা-গোনা। কোন কোন পদে আবার আভ্যন্তর অর্থাৎ বক্রবাচনে, বিপরীত চিত্রকল্পে অর্থবোধকে নৈরাশ্রের দিকে ঠেলে দেয়।

অপরিচিত ভাষার বাধা আর অজ্ঞাত রহস্যবৃত্ত ধর্ম ও সাধনতত্ত্বের নিষেধ রসিক পাঠককে চর্যার সৌন্দর্য আশ্বাদের পথ থেকে বিচ্যুত করেছে। পাঠককে এখানে ধর্ম ও ভাষার নানা গ্রন্থি উন্মোচনে গবেষকের ভূমিকা গ্রহণ করতে হয়, রসিকপ্রাণ আশ্রয় পায় না।

॥ তিন ॥

এ বাধা পাঠকের— আশ্বাদের বাধা।

কিন্তু এর থেকেও প্রবলতর বাধা কবিদের, সৃষ্টির বাধা। এর জন্ম তাদের বিশিষ্ট ধর্ম ও দার্শনিক বিশ্বাসকে কেন্দ্র করে। ধর্ম ও বিশ্বাসমাত্রই যে সাহিত্যের রসসৃষ্টিতে বিঘ্ন এমন কোন ঢালাও সিদ্ধান্ত না নিয়েও বলা চলে যে যেখানে-ধর্ম বিস্কন্ধ অরূপ সাধনার, সৃষ্টির উৎস সেখানে রুদ্ধ। রূপময় জগত ও মানবজীবন যে দর্শনে অস্বীকৃত কিংবা দ্বিষ্ট সাহিত্য-সৃষ্টিতে তার সহায়তা তো নেই-ই, নিষেধ আছে। সাহিত্যিকের অন্ত নাম রূপকার। ভাষার তুলিতে তিনি রূপাক্ষন করেন। রূপহুই তো রূপশ্রষ্টা; আর এ দৃষ্টিতে আসক্তি ড়িয়ে গেলেই সে সৃষ্টি সত্যাকার সাহিত্য হিসেবে সম্মান পাবে।

গৌড়ীয় বৈষ্ণবধর্ম ও দর্শনের চৌহদ্দীতে যে কবি সম্প্রদায় গড়ে ওঠেন তাদের সৃষ্টিতে রূপময় জগতের গন্ধ-রস-প্রাণ লেগেছিল, কারণ তাঁদের দর্শন জীব আর জগৎকে নস্যাৎ করে দেয়নি, তাকে শাখত না বললেও মাথা বলেনি, দাস্তি বলেনি; সে অণুস্বভাব হলেও শূন্যস্বভাব নয়। বিশেষতঃ মানব-সম্পর্কে অধ্যাত্ম অতীতির ভিত্তি হিসেবে গ্রহণ করায় তাঁদের সাহিত্য-প্রাণ সহজেই মূর্জি পেয়েছিল।

কবি হিসেবে চৰ্ণাকারদের সমস্যা এই বৈষ্ণব কবিদের ছিল না, এমন কি মঙ্গল কবিদেরও নয়। ধর্ম ও ভক্তির স্বূল অমার্জিতবোধের পোষক হয়েও দেববাদের উগ্রভাষ্য ব্যক্তিকে বারবার বিসর্জন দিলেও কোন দার্শনিক তরলোকে মঙ্গলকাব্যের কবির অপরূপ ছিলেন না, আর ছিলেননা বলেই রূপময় পৃথিবী তাদের কাছে সত্য, মানবিক কামনা-বাসনার পুঁতিই তাদের আদর্শ, সর্বপ্রাপ্তির সুখস্বর্ণ তাদের চরম লক্ষ্য। কাজেই এদের ধর্মবোধ সৃষ্টির উৎসকে শুকিয়ে দেয় না, এদের সাম্প্রদায়িকতা কঠোর দার্শনিকতার খাঁড়ি উঁচিয়ে রাখে না রূপলোকের বিরুদ্ধে।

চৰ্ণার ধর্মমতে নিষেধ অত্যন্ত উচ্চকণ্ঠ। তাদের কাছে জগতের অস্তিত্বটা একান্তভাবেই মিথ্যা। সর্বৈব মিথ্যা এই জগৎ, ভ্রান্তি এমন কি নিৰ্বাপের কর্ত্তব্য।

অপ্নে রচি রচি ভব নিক্ষাণ

আমাদের অজ্ঞান-চঞ্চল-চিত্তের সৃষ্টি এ, বস্তুগত কোনই সত্যতা নেই এ-পৃথিবীর। এ যেন—

মকমরীতি গন্ধর্বগঅরী দাপদ-পড়িবিষু জইসা।

বাতাবন্তে সে দিড় ভইঅ। অপে পাথর জইসা ॥

বাক্সিঅ জিম কেলি করই থেলই বহুবিহ খেলা।

বালুআ তেলে সসরসিংগে আকাশ-ফুলিলা ॥

অর্থাৎ, এ পৃথিবীটা মরুভূমির সরীচিকা, গন্ধর্বনগরী, দর্পণের প্রতিবিম্ব, বায়ু আবর্তে সৃষ্ট জলজন্তুর দৃঢ়তা, বক্ষা নারীর সন্তানের জ্রীড়ার স্নায়ু মিথ্যা ; বায়ুর তেল, শশকের শৃঙ্গ বা আকাশ কুসুমের স্নায়ু অলীক।

রূপজগতের এই ত্রাস্তিবিলাস থেকে আপন চেতনাকে উদ্ধার করা, চিত্তেব চাঞ্চল্য নিরুদ্ধ করাই চর্যাকারদের সাধন। এই সাধনার পথ আর কাব্য-সৃষ্টির পথ বিপরীতমুখী।

সীতারাম উপস্থাসের শ্রী ও জয়ন্তী একদা একটি ফুলের পাপড়ি-কেশর ইত্যাদি শতধাছিন্ন করে সৃষ্টি কর্তার মহিমায় পঞ্চমুখ হয়ে উঠেছিল। বন্ধিম এদের ডাকিনী আখ্যা দিখেছিলেন ; আর ডাকিনী নিঃসংশয়ে কবির থেকে ভিন্ন জাত। চর্যার কবিও নলিনীবনে প্রবেশ করেছেন, কিন্তু আসলে সে মহাসুখরূপ কমল—তার সঙ্গে পার্থিব পদ্মাদির সম্পর্ক নেই, বরং পার্থিব সব কিছুকে প্রতিভাস বলে বিসর্জন দিলেই ঐ বোধে প্রবেশ সম্ভব।

এই গোষ্ঠীর চতুঃসীমায় আবদ্ধ এবং এই ধর্ম বোধের জন্ম উৎসগীকৃত-প্রাণ সাধকদের কাছে থেকে কবিতার সৌন্দর্য প্রত্যাশা করা যায় না।

৩। চাব ॥

কিন্তু চর্যাপদের সৃষ্টির উৎসে এমন একটি গুরুত্বপূর্ণ কারণ ছিল যাঁব ফলে আমাদের হয়ত একেবারে নিরাশ হতে হবে না। কাদের জন্ম চর্যাকারেরা এই গানগুলো লিখেছিলেন—এর উত্তরের মধ্যেই নিহিত আছে সেই কারণটি। সে-তথ্য এর সৌন্দর্য-বিচারেও কিন্তু পরিহার্য নয়। চর্যাগীতি-গুলি রচনার উৎস ছিল বাংলা দেশের অশিক্ষিত অব্রাহ্মণ্যসংস্কারের অগণিত আপামর সাধারণ। এই সংবাদ চর্যার বিচারে অন্তত দুটি দিক থেকে তাৎপর্যপূর্ণ।

সাহিত্য-স্রষ্টার সামনে স্পষ্ট কিংবা অস্পষ্টভাবে তার পাঠক-শ্রোতার একটি ছবি থাকবেই। চর্যাকারদের কাছে এ ছবি যে স্পষ্ট ছিল তাতে সন্দেহ নেই। অভিজ্ঞাত ব্রাহ্মণ্যসংস্কারের শিক্ষিত সমাজ তাদের কণ্ঠের নাগালের বাইরে ছিল বলেই মনে হয়। অন্ত্যজ শ্রেণীর সাধারণ মানুষকে সহজবোধ্য,

পতাকাতলে আত্মার চেষ্টায় তাই বাটতি পড়ে নি। আর এরই জন্ম সংস্কৃতভাষায় কাব্য তাঁরা লেখেন নি, জনসাধারণের মুখের ভাষাকেই তাঁরা আশ্রয় করেছেন। সত্যোজাত শিশুভাষাকে তৎব্যাখ্যার গুরুত্ব বহনের দায়িত্ব দিয়ে তাঁরা একটা বিরাট সম্ভাবনার পথিকৃত হয়েছেন। জনতার মুখের অস্বীকৃত অবজ্ঞাত এবং অমার্জিত ভাষার চেয়ে তাদের জীবনের অভ্যন্তরে প্রবেশ করবার কোন মহত্তর উপায় তাঁদের জানা ছিল না।

সমসাময়িক সাধারণ মানুষের বোধগম্যতার প্রতি অশ্রদ্ধা “বাংলাভাষায়” প্রথম কবিতার জন্ম দিয়েছে। আর ঐ একই কারণে চর্যার তৎবিস্মৃতিতে “সাহিত্যিক প্রচেষ্টা”র স্বাক্ষর পড়েছে।

মুখের ভাষায় বলা না হলে সাধারণ মানুষের মনের কাছে পৌঁছান যাবে না দ্বিকই, কিন্তু মুখের ভাষায় বলা হলেই যে তাদের মনের মধ্যে প্রবেশ ঘটবে একথা ঠিক নয়। বিষয়ের কাঠিন্ত্যকে, দুঃস্বপ্ন এবং ব্যাখ্যাভীতি [ওঁদের ভাষায় বাকপথ্যভীতি, অর্থাৎ বোবা লেখানে বক্তা আর শ্রোতা বেখানে কাল] তৎসাধনাকে হতম করার জন্য বিশেষ মশলার প্রচুর মিশ্রণ প্রয়োজন। ইঞ্জিয়াতীতের তাই ইঞ্জিয়াভূগ হতে হয়, মূর্তিহীন মূর্তিগ্রহণ করতে হয়। যার আকার নেই তাকে ধরা যায় না, যার বর্ণ নেই তাকে দেখা যায় না; যুগে যুগে তাই চাই উদাহরণ ছাত্রদের শিক্ষিত করবার জন্য, শিষ্যদের বোঝাবার জন্য তাই উপমা ও রূপকের আয়োজন। রূপকের পোষাকে তৎ স্পষ্ট হয়, ইঞ্জিয়-জগতের আয়ত্তগম্য হয়ে পড়ে।

চর্যার দুগম জটিলত্বের উপলব্ধির জন্য তাই রূপক সঙ্কলিত হল বস্তুজগত থেকে, আমাদের মানুষের প্রত্যাহার কর্ম ও নর্মের অভিজ্ঞতা থেকে।

সমালোচক এই বস্তুজগত থেকে সঙ্কলিত রূপকের মধ্যেই অনুসন্ধান করবেন সাহিত্য-সৌন্দর্যের। কিন্তু চর্যার রূপকের অঙ্গীকার তো রূপ-জগতের নয়, তার তৎলোকে-উত্তীর্ণ হবার সোপানমাত্র। সাহিত্যরসিকের কিন্তু এই উপলক্ষ্যের বিচারেই কর্তব্য-সমাপ্তি, চরম লক্ষ্যের দিকে তার নজর নেই। ধর্মতত্ত্বের পরমহংস সরোবরে সাঁতার কেটে ওপারে গিয়ে পৌঁছবেন, পক্ষ-বিধুনন জলের শেষ কণাটিও ঝরিয়ে দেবে। পল্লীগীতির সেই গ্রাম্য বধূটির মত—

আমার যেমন বেণী তেমনি রবে

চুল ভেজাব না।

ভলে নামব জল ছড়াব

জল তো ছোঁব না ॥

প্রয়োজনের তাড়নায় এঁরা রূপকে গ্রহণ করেন, কিন্তু জীর্ণ বস্ত্র-খণ্ডের মত তাকে পরিত্যাগ করে তথ্যবুদ্ধির সিদ্ধিই তাঁদের একমাত্র অভিপ্রেত। সাহিত্য-রসিক সিদ্ধি চান না, রূপজগতের সরোবরে ভেসে ভেসেই তাঁর তৃপ্তি, মলাটের বর্ণালী বিষয়বস্তুর শুষ্ক তর্ক-বন্টকের তুলনায় অনেক মূল্যবান, কারণ আত্মা কোথাও থাকলে সে দেহের মধ্যেই, “দেহই অমৃত ঘট আত্মা তার ফেন অভিমান।” উপলক্ষ্যের সব কিছু ছেঁকে লক্ষ্যের সার-নির্ঘাসে এবিধ করবার প্রণালীতে তাঁর আস্থা নেই। উপলক্ষ্য কোথায় লক্ষ্যকে আবৃত করেছে, রূপ কোথায় তাকে নির্জিত করেছে—সাহিত্য সমালোচকের দৃষ্টিতে সেখানে চর্যাব সাথক কৃষ্টিষ্ণ, কিন্তু চর্যাকারের দৃষ্টিতে সেখানেই তার চরম বার্থতা।

॥ পাচ ॥

লক্ষ্য ও উপলক্ষ্যের পারস্পরিক প্রাধান্যে বিচারে চর্চাগুলিকে তিনটি শ্রেণীতে ভাগ করা সম্ভব। ১। যেখানে লক্ষ্যে প্রাধান্য অনস্বীকার্য। ২। যেখানে উপলক্ষ্য বা লক্ষ্য কারও প্রাধান্যই নিশ্চিত নয়। ৩। যেখানে উপলক্ষ্য নিঃসংগে লক্ষ্যকে আবৃত করে আপন আবিপত্য প্রতিষ্ঠিত করেছে। মেজাজের দিক থেকে, ঘাঁরা আদৌ কবি নন, ধর্মতত্ত্বের প্রচারই ঘাঁদের কবিতা রচনার একমাত্র কারণ তাঁদের হাতে রূপক রচনাও সার্থক নয়। চর্যার কতকগুলি কবিতায় রূপক ব্যতীতই তত্ত্বের প্রকাশ ঘটেছে—নিরাবরণ এবং নিরাভরণ প্রকাশ। এদের কাব্যত্ব স্বীকার্য নয়।

রূপক রচনার প্রথমতম সূর্ত, বস্তুর আদ্যন্ত একটি রূপাবরণে আবৃত থাকবে। রূপ ও তত্ত্ব পাশাপাশি সমান্তরালে হবে প্রবাহিত। রূপের আবরণ উন্মোচনে পরিচ্ছন্ন তত্ত্ব-বিবৃতি প্রকাশিত হবে রূপক কবিতার সীমাবদ্ধ কাব্যসার্থকতায় এইটুকুই প্রত্যাশিত। চর্যাসংকলনে এই দ্বিতীয় শ্রেণীরই সংখ্যাধিক্য। কোন কোন চর্যায় ঘাইরের রূপরচনা বস্ত্রবোধে জীবন্ত, কোন রচনার রূপকে কবি হৃদয়ের স্পর্শ লেগেছে। আবার আনন্দ বেদনার দোলায়, অহুত্বের বাজনায় ছুঁচারিটি পংক্তিতে চিত্রটি চিত্রকরে (Poetic Image) সমুন্নীত। দ্বিতীয় শ্রেণীর সীমায় তাই কাব্যসৌন্দর্যের পরিমাণে নানা অস্থগাত লক্ষণীয়।

তৃতীয় শ্ৰেণীতে অঙ্কিত আবরণ-চিত্রটি আত্মস্তুই চিত্রকল্প। কবি-
হৃদয়ের অমৃতত্বের স্পর্শ সেখানে গভীরতর, বর্ণ সেখানে বহুবিচিত্র। তত্ত্ব-
বুদ্ধির ও গোষ্ঠীচেতনার আন্তরগভেদী ব্যক্তিক বোধ সেখানে স্পষ্ট প্রকাশিত।
এরা তাই তত্ত্বটি ভুলিয়ে দেয়, রূপের আসক্তি জড়িয়ে দেয় পাঠকের হৃদোত্তে।
রূপজগতের দিকে তাকাবার বিপদ এখানেই। তত্ত্ব প্রকাশের প্রয়োজনেই
রূপজগতের প্রতি অর্থাৎ প্রকৃতি ও মানব জীবনলীলার দিকে চৰ্মাকারেরা
তাকিয়েছেন। কিন্তু এই রূপজগতের পথ বড়ই গিচ্ছিল, কোথাও একবার
পা দিলে চরম সমাপ্তিতে আসক্তির মোহগ্রস্ততা নিৰ্জিত হতে হবে।
বোধ হয়, এই কারণেই সর্বথা রূপলোকের মায়ামোহকে পরিহার করবার
উপদেশ দিয়েছেন তত্ত্বদর্শীরা। চৰ্মাকারদের মধ্যে যাদের মনের কোণে
কিছুমাত্র দুর্বলতা ছিল তত্ত্বজ্ঞান যাদের প্রাণরসকে সম্পূর্ণ নিঃশেষ করতে পারে
নি রূপপিচ্ছল পথে তাদের পতন তো স্বাভাবিক। শূন্যতার আদর্শে
যাঁরা যথেষ্ট দৃঢ় নন, এমম লোক করুণার পথ ধরলে লক্ষ্যচ্যুতি অবশ্যজ্ঞাবী।
তৃতীয় শ্ৰেণীর চৰ্মাকারদের এই দিক্‌সন্তির খবর তাদের আশ্রমিকরা
কতদূর রাখতেন জানা যায় না, কিন্তু তাদের কবিতায় এর প্রকাশ
সন্দেহাতীত। যদিও সচেতন ভাবে রূপদৃষ্টিতে নিষ্ঠা হয়ত তাদের নেই,
কিন্তু অন্তর্লোকবাসী কবিসত্তা আপনার নিঃশেষ স্বাক্ষর দিয়ে গেছে।

॥ ছয় ॥

লুহপাদ, কাকুপাদ, কুকুরীপাদ, শাস্তিপাদ ও সরহপাদ মোটামুটিভাবে
প্রথম শ্রেণীর লেখক—কবি নন, সাধক ও প্রচারক। ভাষা ও ছন্দে কিংবা
রূপনির্মাণের ছলনায় তত্ত্ববিবৃতির ও প্রচারের চেষ্টাই প্রকট।

লুহপাদের দুটি কবিতায়ই রূপক নির্মাণের চেষ্টা ও সার্বিক ব্যর্থতার
পরিচয় আছে। ‘কায় তরুর পঞ্চবি ডাল’ কিংবা ‘উদক-চান জিম সাচ না
মিছা’—কবিতা দুটির একটি করে পংক্তিতে, চিত্র না হলেও চিত্রের আভাস
আছে, পঞ্চডাল বিশিষ্ট বৃক্ষ কিংবা জল মধাবর্তী চক্রে প্রতিবিম্বনের রূপকে
সাধনার সত্য-বর্ণনার বে চেষ্টা তার আরম্ভ এবং সমাপ্তি ঐ একটি পংক্তিতেই।
পরবর্তী পংক্তিগুলির তত্ত্ববিবৃতি একান্ত আবরণহীন। বৃক্ষ কিংবা প্রতিবিম্বিত
চক্রে উল্লেখমাত্র কবিতা দুটিতে দ্বিতীয়বার ঘটে নি।

মূলত কবিপ্রাণ না হলেও লুহপাদের মত রূপদৃষ্টিতে অন্ধতা ছিল না।
কাকুপাদের। লুহপাদের ১নং কবিতাটির সংগে কাকুপাদের ৪৫ নং

কবিতার তুলনায় এ-সত্য স্বয়ংস্বয় হবে। উভয় কবিতায়ই বৃক্ষের রূপক গ্রহণের চেষ্টা হয়েছে, কিন্তু লুইপাদ যেখানে প্রথম পংক্তিটির পরে বৃক্ষের কথা বিন্ধত, কাহ্নুপাদের কবিতায় সেখানে শেষ পংক্তি এই একই রূপকের অল্পসরণ। কাহ্নুপাদের এই কবিতাটি দ্বিতীয় শ্রেণীর অন্তর্গত। কিন্তু একটি কবিতার বিশ্লেষণে কাহ্নুর প্রতিভার স্বরূপ-উপলব্ধি ঘটবে না। চর্যাগীতি সংকলনে সর্বাপেক্ষা অধিক সংখ্যক (সর্বসমেত তেরোটি) কবিতা রচনার কৃতিত্ব তাঁরই প্রাপ্য। তাঁর কোন কোন রচনায় তত্ত্ববিবৃতি রূপহীন এবং স্পষ্ট প্রত্যক্ষ, কোথাও বা রূপকাভাসরণে সার্থক প্রচেষ্টা, আবার অন্তত তিনটি কবিতায় মনের একটি বিশিষ্ট প্রবণতার স্ফোতনা আছে বলেই মনে হয়। ডোম্বীকে অবলম্বন করে কবি ১০, ১৮ এবং ১৯ নং কবিতা রচনা করেছেন। চর্যাচারদের প্রত্যয়ে “ডোম্বী”র একটি বিশেষ সাধনাগত তাৎপর্য আছে। নির্মাণকালে নিমিত্তা অগ্নিরূপিনী শক্তি এই নামেও বারংবার অভিহিতা হয়েছেন। সন্তোগকালে সাধক যদি তার সংগে মিলিত হতে পারেন তবে তার সাধনার সিদ্ধি হস্তগত-প্রায়। ডোম্বীর সহিত কাহ্নুর বিবাহের বর্ণনায় এই সাধন সংকেতই হয়ত সত্য। কিন্তু ডোম্বীর যৌবনের উদ্দাম লীলাচঞ্চল্যের যে চিত্র ১০ নং কবিতায় বর্ণিত—

নগর বাহিরি রে ডোম্বী তোহারি কুড়িয়া।

ছোই ছোই জাহ সো বান্ধণ নাড়িয়া ॥

অর্থাৎ নগরের বাইরে ডোম-বুবতীর কুঁড়ে, সে অস্পৃশ্য; কিন্তু নেড়ে ব্রাহ্মণদের সে অসংকোচে ছুঁবে ছুঁয়ে যায়। ব্রাহ্মণেরা তার যৌবনের উদ্দাম চঞ্চল্যে বিভ্রান্ত, কিন্তু পরিপূর্ণ ভাবে তাকে লাভ করতে অক্ষম। অথবা, ১৮ নং কবিতায় ডোমবুবতীর কামলীলার চিত্র—

কইসনি হালো ডোম্বী তোহারি ভাতিরি আলী।

অন্তে কুলিণজন মাঝে কাবালী ॥

একটি উদ্দাম চঞ্চল লীলাকৌতুকপূর্ণ প্রেমের প্রতি কবির ব্যক্তিক হৃদয় প্রবণতার স্পর্শ বহন করে। এ দুটি কবিতা দ্বিতীয় শ্রেণীভুক্ত।

শান্তিপাদ ও কুজুরীপাদের তত্ত্বাত্মক চেতনা সহজেই লক্ষ্য করা যায়। ২৬ নং কবিতায় শান্তিপাদ রূপকাভাসরণের যে চেষ্টা করেছেন, ভূলা খোনার যে চিত্র অঙ্কিত করবার প্রয়াস পেয়েছেন সমাপ্তির চার পংক্তিতে তার মায়াজাল ছিন্ন, তত্ত্ববিবৃতি নিরাবরণ, ১৫ নং কবিতায় আশ্চর্য অথও তত্ত্ব কথন; রূপাকর্ষণের চেষ্টামাত্র নেই। কুজুরীর ২০ নং কবিতাও অরূপ রূপহীন, তবে

২নং কবিতায় চরিত্রহীনা চঞ্চলা বধুর ব্যবহারে কবির ব্যঙ্গাত্মক কৌতুকের স্পর্শ লেগেছে—

দিবসই বহুড়ী কাগ ডরে ভাঅ ।

রাতি ভইলে কামরু জাঅ ॥

অর্থাৎ, দিনে কাকের ডাকেও বধুর ভীতি কিন্তু রাত্রে কামার্থে তার নিত্য অভিসার । কুকুরীর এ কবিতায় বধুর রূপকটি সম্পূর্ণ । তার ঘরে চোরের প্রবেশ ও কর্ণভূষণ অপহরণ করে পলায়ন এবং তার চরিত্রের প্রতি কটাক্ষে রূপটি তব্বের তুলনায় অনেক মনোহর বলেই প্রতীত হয় । এ কবিতাটি নিঃসন্দেহে দ্বিতীয় শ্রেণীর অন্তর্গত । এর তৃতীয় শ্রেণীর দিকে ঝোঁকটিও একেবারে অস্বীকার্য নয় ।

সরহের মনের একটি স্পষ্ট ভঙ্গি অপভ্রংশে লেখা দোহাকোষে মেলে । সে ভঙ্গি প্রতিপক্ষের ধর্মাচরণকে নির্মম শ্লেষে বিক্ষত করে । চর্যার একটি মাত্র পদে (২২ নং) তার আভাস আছে নাথপহী রসায়নবাদীদের ব্যঙ্গের তীরে বিদ্ধ করায় ।—

জইসো জাম মরণ বি তইসো ।

জীবন্তে মইলে নাহি বিশেসো ॥

জা এথু জাম মরণ বিসঙ্কা ।

সো করউ রস রসানেরে কন্ডা ॥

[অর্থাৎ জীবন আর মরণে কোন পার্থক্য নেই । রসায়নবাদীরা (নাথপহীরা) এই তব্বে অজ্ঞ, তাই অমর হবার সাধনায় মত্ত ।]

কিন্তু তীক্ষ্ণতায় দোহার সমকক্ষতা এর নেই । সরহের এই কবিতায় ব্যঙ্গাত্মক মনোভাব থাকলেও নিরাবরণ তব্বের তর্কে এর আবেদন সীমিত । চর্যাপদে সঙ্কলিত কবির অপর তিনটি কবিতায় রূপকাভাসরণে সীমিত সার্থকতা ঘটেছে, কিন্তু স্পষ্টোচ্চার তব্বকে প্রায়ই আবৃত করেনি ।

॥ সাত ॥

পূর্ব অধ্যায়ের আলোচনায় দ্বিতীয় শ্রেণীর কবিতার কিছু পরিচয় আমরা পেয়েছি । চাটিল, মহীধর, গুণ্ডরী, বিক্রবা, ঢেংঢা এবং তুমুকুর ও কোন কোন চর্যায় এর প্রকৃষ্ট উদাহরণ মিলবে, এদের শ্রেণীগত ঐক্য সত্ত্বেও সাহিত্য সৌন্দর্যের দিক থেকে স্তর ভেদ লক্ষ্য করা চলে । কোথাও রূপকাভাসরণে সম্পূর্ণতা, কোথাও চিত্রটির মনোহারিত্ব, কোথাও তার সঙ্গে সীমিত

অর্থে কবির হৃদয়-রসের সংযোগ।

বিক্রমপাদ যত্নশালার যে রূপক এঁকেছেন, স্পষ্ট চিত্রেই তার সীমা। অপর পক্ষে ঢেংঢেং বক্স বাচনভঙ্গিতে রূপচিত্রাক্ষনের বিপর্যয় ঘটলেও পাঠক হৃদয়কে কোতুলী করে তুলতে তার সামর্থ্য অধিকতর—

টালত মোর ঘর নাহি পড়িবেশী।

হাঁড়ীত ভাত নাহি নিতি আবেশী ॥

বেঙ্গ সংসার বড় হিল জাঅ।

হুহিল দুখু কি বেটে বামাঅ ॥

বলদ বিআঅল গবিআ বায়ে।.....

জো সো বুধী শোধ নিবুধী।

জো ষো চোর সোই সাধী ॥

নিতি নিতি বিআলা বিহে বম জুঅ।

[টিলার উচ্চতায় আমার ঘর, প্রতিবেশী নেই। হাঁড়ীতে ভাত নেই, নিত্যই অতিথির আনাগোনা। ব্যাঙের মত বেড়ে যাচ্ছে সংসার, বোহা দুখ কি বাটে ঢোকে? বলদের বাচ্চা হয়েছে, গরুটা বক্সা।বুদ্ধিমানেরাই এখানে নির্বোধ, আর চোরেরাই সাধু, এ রাজ্যে সিংহের সঙ্গে শিয়ালের চলে নিত্যই সংগ্রাম।] কবির জীবনের এই বিপর্যয় অভিজ্ঞতার পশ্চাতে একটি দারিদ্র্য-সাহিত্য নৈরাশ্র্যবাক্যক হৃদয়ের আভাস আছে।

গুণ্ডরীপাদের কবিতায় (৪নং) কায়সাধনে যোগিনীরূপিনী স্ত্রী শক্তির নাতিশূল থেকে অবধূতিকাৰ পথ বেয়ে উর্ধ্বগমনের কথা বলা হয়েছে। রূপকের আবরণে তব্ব সর্বত্র আবৃত নয়, তবে অন্তত দুটি পংক্তিতে প্রেমাত্মভূতির তীব্র আর্তি অকস্মাৎ প্রকাশিত। বাংলা ভাষায় আদি প্রেমকবিতা হিসেবে এই শ্লোকটিকে গ্রহণ করে চলে—অন্তরালের তব্বটি এখানে সম্পূর্ণ নির্জিত—

জোইনি উই বিম্ব খনই ন জীবমি।

তো মুহ চুখি কমলরস পিবমি ॥

[যোগিনী, তোমাকে ছেড়ে ক্ষণকালও বাঁচব না, তোমার মুখ চুষন করে আমি পদ্মমধু পান করব।]

চাটিলের কবিতাটিতে (৫ নং) নরী ও সেতুর রূপক আরোপিত। কবির বস্ত্রবোধের স্পষ্টতায় এ কবিতার চিত্রটি জীবন্ত। এর প্রতিটি শ্লোকের বাইরের রূপ ও অন্তরের তব্ব সমান্তরালে প্রবাহিত। খরশোভা নদী আর ক্ষণস্থায়ী জীবন, সেতুবন্ধে দুই তীরের সম্মিলন ও সহজসাধনার অল্প বোধ,

মোহতরু ছেদন করে সেতু নির্মান, একটি আশ্রয় পরিচ্ছন্ন খাঁটি রূপক হিসেবে এ কবিতাকে গড়ে তুলেছে। কিন্তু এর প্রথম পংক্তিতে রূপকের সীমা অতিক্রান্ত। ভাব ও রূপের পার্বতীপরমেশ্বর যোগ যদি কবিতা হয়, তবে এই পংক্তি বিচ্ছিন্নভাবে কাব্য লক্ষণ যুক্ত—

ভবনই গহন গন্তীর বেগে বাহী।

গহন অতল ভবনদীর গন্তীর শব্দে প্রবহমানতা এ পংক্তিতে শব্দবন্ধারে মূর্ত হসে আছে।

মহীধরপাদের কবিতায় (১৬নং) মত্তহস্তীর শৃঙ্খলছিন্ন মুক্তির আবেগে রূপকের সীমা প্রায় লজ্জিত—

মাতেল চাঁদ-গন্ধো ধাবই।

মত্ত লগ্ন শৃঙ্খল ছিন্ন করে মদমত্ত হস্তীর পলায়ন, পারিপার্শ্বিকের স্বব কিছুকে উপেক্ষা করে, দলিত করে, শুঁড় দিয়ে হিঁড়ে একাকার ক'রে উচ্চ পর্বত শৃঙ্গের দিকে তার অভিযান এবং অবশেষে—

ধররবি কিরণ-সস্তাপে রে গঅনাদন গই পইঠা।

উজ্জ্বল সূর্যকিরণরাত পর্বত-শৃঙ্গে তার মুক্তির আবেগ—কল্পিত হৃদয়ে অবস্থান—কবিতাটির তত্ত্ববোধের স্পষ্টতা সত্ত্বেও আমাদের বন্ধনমুক্ত প্রাণের উজ্জাসে উৎফুল্ল করে তোলে।

॥ আট ॥

ভুস্কুপাদ সংখ্যার দিক থেকে কাহ্নুপাদের পরেই উল্লেখযোগ্য রচয়িতা। তাঁর আটটি পদের সর্বত্রই রূপকল্পনার মাধ্যমে তত্ত্বকে প্রকাশ করার অভ্রান্ত নৈপুণ্য আছে। কোথাও আশ্রয় একটি রূপকের অহুসরণ—যেমন চিত্তশ্রবিকের চাঞ্চল্যবর্ণনায়, চণ্ডালীকে বিবাহ করে সংসারী হওয়ার চেষ্টায়; আবার কোন কোন চর্যায় শ্লোকে শ্লোকে বিভিন্ন উপমার সাহায্যে একটি সম্পূর্ণ তত্ত্ববস্ত গড়ে তোলা—যেমন জগতের প্রাতিভাসিকতা প্রমাণ করার জন্য ৪১ নং ও ৪৩ নং দুটি শ্লোকে একাধিক উপমা সঙ্কলিত। ৪৩নং কবিতার সমাপ্তিতেই কেবল একবারের জন্য নিরাবরণ তত্ত্বের উপস্থাপনা। ৬ নং ২১ নং ২৩ নং তিনটি কবিতায় মূল রূপক কল্পনায় এবং অন্তত্ব কোথাও (৪১ নং) ঋণ উপমা সংকলনে ভুস্কুর দৃষ্টির কিছুটা বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করা যায়। এ বৈশিষ্ট্য গোষ্ঠীচেতনাজাত নয়, ব্যক্তিক অভিজ্ঞতা থেকে উৎসারিত। সম্ভবত সংসার জীবনে ভুস্কু ব্যাধ ছিলেন এবং ব্যাধ জীবনের অভিজ্ঞতাই

হরিণ, মুষিক, সাপ, শশক প্রভৃতির উপমা-রূপকের প্রতি কবিত্বদয়কে আকর্ষিত করেছে। কিন্তু ব্যক্তিক অভিজ্ঞতার ও অমুভূতির চরম স্ফূর্তি ৬ নং কবিতায়। হরিণ শিকারের রূপকে হরিণ-হরিণীর প্রেম-লীলার যে চিত্র অঙ্কিত তাতে মানবজীবনের বিরহ-মিলন-প্রেম-মৃত্যু অমুভূতির ব্যঞ্জনা আছে।

তিন ন চুপই হরিণা পিবই ন পানী।

হরিণা হরিণীর নিলঅ ন জানী ॥

হরিণী বোলঅ স্থণ হরিণা তো।

এ বন চ্ছাড়ী হোছ ভাস্তো ॥

তরংগতে হরিণার খুর ন দীস অ।

[ব্যাধের দ্বারা আক্রান্ত হরিণ হরিণীর সন্ধান পায় না। সে তাই ভূণ ছোঁয় না, জলও পান করে না। এমন সময় কোথেকে এসে হরিণী উপস্থিত। সে বলে, 'হরিণ এ বন ছেড়ে চল। ঢেউএর মত হরিণের খুর দিগন্তে অদৃশ্য হল।]

হরিণী-হারা হরিণের উদাস বেদনা, মৃত্যুর মুখোমুখী পাড়িয়েও নীরব হৃদয় প্রতীক্ষা, মানব প্রেমের গভীর অমুভূতির রাজ্যে পৌঁছেছে। ঢেউএর বেগে হরিণের অদৃশ্য হবার চিত্রে গতির ব্যঞ্জনা লেগেছে। এ কবিতায় যে তব্ব বিবৃত আশ্রিত-রূপের মনোহারীত্বে তার গুরুত্ব বিবর্ণ ও বিবৃত প্রায়। খাঁটি কবিতা হিসেবে (অবশ্য সমসাময়িক যুগের পরিপ্রেক্ষিতে কিছুটা সীমিত অর্থে) একে স্বীকার করতে বাধ্য কোথায় ?

কিন্তু সার্থক কবি হিসেবে চর্যাকারদের মধ্যে শবরপাদ নিঃসন্দেহে শ্রেষ্ঠ। শবরপাদের ছুটি কবিতাই ব্যক্তি অমুভূতির বাণী-বহনে সার্থক। শবরপাদের হৃদয়ে তব্ববোধের আঘাতে মোহগ্রস্ত একটি কবিসত্তা ছিল। অড়জগতের রূপাঙ্কনের প্রয়োজনে সে যখন প্রকৃতি ও জীবনলীলার দিকে তাকাতে চাইল স্বতির দোক থেকে অমুভূতি আসক্তিতে জড়িত তার পূর্ব-জীবনকে দেখতে পেল। জীবনরস ও প্রকৃতি-সৌন্দর্যের এই মারা মোহ তার চোখে আবার মুগ্ধতার অঙ্গন পরিবে দিল। শবরপাদের কবিতায় তাই কবিসত্তার জয় সম্পূর্ণ।

উঁচা উঁচা পাবত তহিঁ বসই সবরী বালী।

মোরদী পীচ্ছ পরহিণ সবরী গিবত গুঞ্জরী মালী ॥

উমত সবরো পাগল সবরো মা কর গুলী গুহাড়া তোহোরি।

নিঅ হরিণী নামে সহজ স্থন্দরী ॥

নানা তরুবর মউলিল রে গঅপত লাগেলী ডালী।

একলী সবরী এ বণ হিণ্ডই কর্ণ কুণ্ডল বজ্রধারী ॥
 তিঅ ধাউ ধাউ পাড়িলো সবরো মহাসুহে সেজি ছাইলী ।
 সবরো ভুজঙ্গ নৈরামণি দারী পেন্স রাতি পোহাইলী ॥
 হিঅ তাঁবোলা মহাসুহে কাপুর থাই ।
 সুন নৈরামণি কঠে লইয়া মহাসুহে রাতি পোহাই ॥

[উচ্চ পার্বত্য প্রদেশে শবর বালিকার বাস। ময়ূরের পুচ্ছ সে পরিধান করেছে, গলায় দিয়েছে গুঞ্জার মালা। শবর এই অপকূপ বেশে শবরীকে সজ্জিত দেখে উদ্ভত হয়ে উঠেছে, শবরী তাকে বলছে যে এত চঞ্চল হবার কোন কারণ নেই। অভিনব বেশের জন্য শবরের ভ্রান্তি ঘটেছে, আসলে সে তো তারই ঘরনী। নানা বৃক্ষ মুকুলিত। আকাশে স্পর্শ করেছে তাদের পুষ্পিত শাখা। শবরী নানা ভূষণে সজ্জিত হয়ে এই সুন্দর কাননে ভ্রমণ করছে। শবর শয্যা প্রস্তুত করল এবং শবরীর সঙ্গে প্রেমামনে নিশা যাপন করল, কপূর তাষুলের সহযোগ তাদের দেহমিলনকে সুন্দরতর করে তুলল।]
 পংক্তিগুলির মধ্যে কবির সুগভীর রূপান্তরগ ও বর্ণবিলাস লক্ষণীয়। শবরীর ময়ূরপুচ্ছের সজ্জায় প্রেম-মিলনের উদ্দামতার ব্যঞ্জনা। হৃদয়ানুভূতির এই উদ্দামতা শবরের ব্যবহারে স্পষ্ট। কিন্তু দেহমিলনের পটভূমিকায় প্রকৃতি সৌন্দর্যের আরোপে কবির সচেতন সৌন্দর্য চেতনার চিহ্ন আছে। পুষ্পিত তরুশাখা আর নীল আকাশের পরিবেশ শবর-শবরীর মিলন শয্যার উপরে চক্ৰাতিপ রচনা করেছে, দেহ মিলন এখানে তাই দেহকে ছাপিয়ে সৌন্দর্যের কল্পরাজ্যে অভিযান-প্রয়াসী।

১০ নং কবিতাব ভাববৃত্ত ও রূপাঙ্কনে একই কবিপ্রাণের স্পর্শ স্পষ্ট। উচ্চ পর্বতশৃঙ্গে শবর-শবরীর মিলনকুঞ্জের একটি জ্যোৎস্না রাতের চিত্র এখানে অঙ্কিত —

হেরি সে মোর তইলা বাড়ী খসমে সমতুলা ।
 সুকড় এ সেরে কপাসু ফুটিলা ॥
 তইলা বাড়ীর পাসের জোহা বাড়ী উএলা ।
 ফিটেলি অন্ধারি রে আকাশ-ফুলিআ ।
 কজুচিনা পাকেলো রে শবরশবরী মাতেলা ।

[আমার সে গৃহ উচ্চে অবস্থিত, কার্পাসফুলে তার চারপাশ ভরে গেছে। বাড়ীর পাশে চাঁদ উঠেছে। জ্যোৎস্নায় কেটে গেছে অন্ধকার, অজস্র ফুল যেন ফুটে উঠেছে আকাশে। কজুচিনা ফল পেকেছে, আর শবরশবরী

মত্ত হয়ে উঠেছে প্রেমানন্দে]। উচ্চ পর্বত-শৃঙ্গে অবস্থিত গৃহ, চারপাশে সাদা কার্পাসকুলের সমারোহ, আকাশে চাঁদ, পৃথিবীতে জ্যোৎস্না, যেন 'তোমার খড়্গা আঁধার-মহিষে দুখানা করিল কাটিয়া'—আলোর আলোর কালো আকাশ যেন ফুলে ফুলে সাদা। কঙ্গুচিনা ফলের গন্ধে বাতাস হযেছে মাতাল। এই পরিবেশে নরনারীর জীবনে মিলনকামনার চাঞ্চল্য জাগে। শব্দ-শব্দরীও তাই মত্ত। প্রকৃতি-সৌন্দর্যের স্পর্শে এ মত্ততায় যৌন বোধের সঙ্গীর্ণতা-উত্তীর্ণ রোমান্টিক প্রেমানুভূতির ব্যঞ্জনা আছে।

নানা চেষ্টায় ও বাধায় এবং বাধা-অতিক্রমে এবং সর্বশেষে অন্তত দু'চারটি সার্থক সচেতন সৃষ্টিতে চর্যার সাহিত্যমূল্য একেবারে অস্বীকার্য নয়।

মনীন্দ্র বসু সম্পাদিত "চর্যাপদ" অবলম্বনে উপরে কবিতার সংখ্যাক্রমের ভুলেখ করা হয়েছে।

৪ ॥ চর্যাঙ্গীতিতে হাস্যরস ॥

॥ এক ॥

রবীন্দ্রনাথ তাঁর পঞ্চভূতের অস্ত্রতম দীপ্তির মুখে বলিয়েছেন, “রমণী তরল স্বভাববশতঃ অনর্থক হাসে, মাঝের হইতে তাহা দেখিয়া অনেক পুরুষ অনর্থক কাঁদে, অনেক পুরুষ ছন্দ মিলাইতে বসে, অনেক পুরুষ গলায় দড়ি দিয়া মরে—আবার এইবার দেখিলাম নারীর হাতে প্রবীণ ফিলজ্জফরের মাধ্যম নবীন ফিলজ্জফি বিকশিত হইয়া উঠে। কিন্তু সত্যকথা বলিতেছি; তত্ত্ব নির্ণয় অপেক্ষা পূর্বোক্ত তিন প্রকারের অবস্থাটা আমরা পছন্দ করি।” *

হাস্তরসের ফিলজ্জফি সম্ভবত কাব্যবিচারে এতখানি বিজ্ঞপের কারণ হবে না। জীবনে হাস্ত যেমন হেসে উড়িয়ে দেবার মত নয়, সাহিত্যেও তেমনি। বিচিত্র আশ্বাদ সে বয়ে আনে—কখনো বুদ্ধির কড়াপাকে ব্যঙ্গের আঘাতের দম্ভবিকাশ, কখনো আবার মননের দীপ্তিতে নৈঃশব্দ, উদ্ভটের উচ্চরোল কিংবা কান্না-হাসির সমন্বিত মুহূর্ত্ত গভীর আনন্দোন্মত্ত। অন্তর্দিকে একটা মহৎ সত্য সে আবিষ্কার করে যে জীবন ও সাহিত্যে ভাবপ্রাবল্যের প্রবাহ থেকে একটি সরস কোতুকোচ্ছল মন কম মূল্যবান নয়।

হাস্তরসকে বিশ্লেষণ করে আশ্বাদ করা যায় না বলে অনেক খ্যাতনামা সমালোচক মত প্রকাশ করেন। অধ্যাপক শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ের এই অভিমত হাস্তরস-ব্যাখ্যাভীর পক্ষে অবশ্য মনে রাখার মত। “বিশ্লেষণের সূচীমুখে রসিকতার সারঃনির্ধাস উঠে না, ইহাকে খণ্ড খণ্ড করিয়া ইহার অন্তর্নিহিত উপাদানগুলি দেখাইতে গেলে জীবন্ত মেহের শব্দ-ব্যবচ্ছেদ করা হয়। রসিকতা সম্বন্ধে গভীর আলোচনা একপ্রকার অনভিপ্রেত কোতুক-রসেরই সৃষ্টি করে। সমগ্র রচনাটির মধ্য দিয়া যে একটি অপ্রত্যাশিত, চমকপ্রদ, তির্যক্ রেখাক্রান্ত মনোভাব রূপ পরিগ্রহ করে তাহার সহস্রয় উপলব্ধিতেই ইহার সার্থক রসস্বাদন। ইহার রসটি লেখক হইতে পাঠকে সংক্রামিত হয়। সহজ অল্পভবশীলতার সাহায্যে, পাণ্ডিত্যপূর্ণ ব্যাখ্যায় নয়।” + খণ্ড খণ্ড

* কোতুকহাস্ত ও কোতুক হাস্তের মাত্রা (পঞ্চভূত ট্রষ্টব)

‡ ইন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় প্রবন্ধ। [ডাঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় সম্পাদিত “সমালোচনা সাহিত্য থেকে]

বিশ্লেষণমুখী সমালোচনা-পদ্ধতি সম্পর্কে এই সাবধান বাণী স্বীকার্য হলেও সংশ্লেষণাত্মক পদ্ধতির সঙ্গে রস ব্যাখ্যার পশ্চাতে সন্ধানী দৃষ্টিকে জাগ্রত রাখা হস্তরসের ক্ষেত্রে সম্পূর্ণ অনভিপ্রেত নয়। বুদ্ধির ভূমিকা হস্তরস সৃষ্টি ও আন্বাদে যতখানি গুরুত্বপূর্ণ, অন্তরসের ক্ষেত্রে আদৌ তা নয়।

॥ দুই ॥

চর্যাপদের হস্তরস নিয়ে আলোচনা সাধারণভাবে কোতুহলের নিবৃত্তি বলে মনে হতে পারে। যে কবিতা শু গানে ধর্মের শুক ও দুর্বোধ্য সাধন সঙ্কেতই বিশ্লেষিত তাতে কোন রসের সন্ধানই যখন পণ্ড্রম বলে ধরে নেওয়া হয়, তখন হাস্যরস ব্যাখ্যার চেষ্টা মুঢ়তা বলেও পরিগণিত হতে পারে। কিন্তু পূর্ববর্তী প্রবন্ধে চর্যার সাহিত্যমূল্য বিচারের যে চেষ্টা হয়েছে, আলোচ্য রচনাটিকে তারই পরিশিষ্ট রূপে গণ্য করা চলে। এ আলোচনা কেবল কোতুহল চরিতার্থ করার জন্ত নয়, চর্যার সাধকদের জীবন-দৃষ্টিতে তবের উদ্ভাপেব অন্তরালে কতটুকু সরসতা অবশিষ্ট আছে তা আবিষ্কারের জন্ত। কারণ এই আবিষ্কারের উপরেই তাঁদের কবি হিসেবে সম্ভাব্য সাধকতার মূল ভিত্তি খুঁজে পাওয়া যাবে।

॥ তিন ॥

বাংলার প্রাচীনতম লিখিত কবিতাগুলি চর্যাপদের মধ্যে সম্বলিত। এর মধ্যে হাস্যরসের যে নিদর্শন তা বাঙালীর সহজ স্বভাবের প্রতিকলন—এরূপ মনে করা চলে।

বঙ্গদেশে বহুভাষেও যে রক্ত ভরা উনিশ শতকের কোতুক রসের কবি তা লক্ষ্য করে বিশ্বমিশ্রিত আনন্দ অনুভব করেছেন। এই রক্ত-কোতুক বাঙালীর অতি প্রাচীন ঐতিহ্য। বাংলাদেশে একালে স্কুমার রাঘ কথিত “হুকো মুখো” ও “রামগন্ধ”দের অভাব নেই, সেকালেও ছিল না। কিন্তু কোন কালেই এরা সম্পূর্ণ বাংলা নয়। যদিও এদেশের নাম আছে একেযেয়ে কান্নার দেশ বলে, আর স্নান আছে এদেশের স্বর স্বর আবেগের মত অতি করুণ ও উচ্ছ্বসিত গীতিকবিতার ধারার। কিন্তু তবু কোন ঘূসর মতাদর্শের পটভূমি এদেশের বুককে কোনকালেই আচ্ছন্ন করে নি। যে গাঢ় অন্ধকারে জীবনকে কেবলই পাগ বলে মনে হয় আর জ্ঞানবুদ্ধির যে অতি তীক্ষ্ণ দৃষ্টি স্নানীতি স্থলের মাষ্টারী নিয়ে হাসিকে বেআইনী করে দেয়, এদেশে তার প্রাধিক

ঘটে নি কোনদিন। আমাদের জীবন ও সাহিত্যে অনেক কায় থাকলেও এটুকুই স্বাস্থ্যের লক্ষণ। যে জাতির জীবনে হাসি নেই শুনেছি সে দেশে বিপ্লব হয়, আর যে জাতির সাহিত্যে হাসির অভাব তার ভবিষ্যৎ সম্বন্ধে ও বিশেষ দুশ্চিন্তার কারণ আছে।

চর্চার সম্যাসীদের রচনায় যে সকোতুক দৃষ্টির কণিক দীপ্তিগুলি ছড়িয়ে আছে তার মধ্যে বাঙালীর সাধারণ মনোভঙ্গীর বিজয়ই সূচিত হয়েছে।

॥ চার ॥

সে যুগে ধর্ম নিষেই ছিল সাহিত্য আর কাব্য। ধর্মের ছায়ায় ছায়ায় ছিল মানুষের চলাফেরা। ফলে সেকালের কাব্যের হাত্তরসও ধর্ম ও সাধন ব্যাপাবকে অবলম্বন করেই প্রকাশিত। সেকালের হাত্তরসে বিভিন্ন ধর্ম-সম্প্রদায়ের কলহ ও পারস্পরিক ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপের পরিচয় স্পষ্টতর। সেকালের কাব্য সাহিত্য ঝগড়া-বিবাদকে অবলম্বন করে সরস কোতুকের যোগান দিতে কাপ্য করে নি। লহনা-খুলনা কাহিনীতে মুকুলরামের রস সৃষ্টির নিপুণতার উদাহরণই এ বিষয়ে যথেষ্ট বলে বিবেচিত হতে পারে। ঝগড়া জিনিষটা বাস্তব জীবনে ঘাড়ের উপরে এসে পড়লে যতটা কুৎসিত মনে হয় ভাষায় দূরত্ব থেকে তা হয় না বরং রচনাভঙ্গীর বিশিষ্ট রঙে তা আশ্রয় হয়ে ওঠে। একিলিস আব এগামেননের কলহ নিয়ে জগতের অন্ততম শ্রেষ্ঠ মহাকাব্যের শুরু,—সেখানে অবশ্য দীর্ঘশির বর্ষাফলকের নীচে দাঁড়িয়ে হাসবার সুযোগ মেলে না। অসলে সমস্ত জিনিষটা নিভর করে ভঙ্গির উপরে। ভাষাভঙ্গিতে চিত্রকল্পের ওলট-পালটে, চরিত্রের পরিবর্তনে একটি কলহের কাহিনী দুস্তর বেদনা বা সকোতুক উচ্ছ্বাস—যে কোন আশ্রয় বহনের ক্ষমতা রাখে।

চর্চার হাত্তরসে কলহ-বিতর্কের কিছু ভূমিকা আছে। এ বিবাদ আর পাচটা মতের সঙ্গে ধর্ম আব সাধন পদ্ধতি নিয়ে। অবশ্য এই সিদ্ধান্তার্থবা যদি ধর্মকাব্য-সহজকায়, বোধিচিন্তা-নৈরাশ্রা, অবধূতিকাঙ্গ প্রভৃতি নিয়ে অন্তের সঙ্গে তাত্ত্বিক বিতর্কে প্রবৃত্ত হতেন তা হলে হাত্তরস সৃষ্ট হত না।

চর্চার অন্ততম কবি সরহপাদের “দোহাকোষে”র কথা এই প্রসঙ্গে সহজেই মনে পড়বে। * বেদবাদী ব্রাহ্মণ থেকে শুরু করে জৈন কণণক,

The formal rules and regulations of religion were also severely criticised by the Sahajiyas. The most penetrating and scathing criticism was made by Sarahapada in his 'Dohakosa'.—Obscure Religious Cults by Dr. S. B. Das Gupta.

কাপালিক পন্থী বা নাথ রসায়নবাদীরা কেউই সরহের তীব্র সমালোচনা থেকে রেহাই পায় নি। উদাহরণ হিসেবে কপণকদের কুচ্ছসাধন সম্পর্কে রচিত ব্যঙ্গাত্মক একটি কবিতা থেকে কিছু অংশ উদ্ধৃত করা হল—

ভজ্জই নমুগ বিঅ হোই মুক্তি তা স্নহ সি আলহ ।

লোমুপাভণে অথি সিদ্ধি ত জুবই নি অবহ ॥

শিচ্ছিগহণে দিট্ট মোকথ (তা মোরাহ চমরহ) ।

উচ্চেং ডোঅনেং হোই জ্ঞান তা করিহ তুরঙ্গহ ॥

অর্থাৎ নগ্নতায়ই যদি মুক্তি তবে তার অধিকারী কুকুর আর শেয়াল, লোমোৎপাতেই যদি সিদ্ধি তবে তার অধিকারী বুবতীর নিতম্বদেশ। পুচ্ছসজ্জায় যদি মোক্ষ তবে হস্তী এবং অশ্বেরই তাতে অধিকার। চার্বাকী তীক্ষ্ণতার ব্যঙ্গের এই কশাঘাত গায়ের চামড়া ভেদ করে ঠিকই, তবে এর অতি উদ্ভট উপমাসজ্জা ও যুক্তির ধরণ বেশ কিছুটা হাসিও কেড়ে নেয় অনায়াসেই।

চর্যার কবিতায় সরহপাদ ভাষাভঙ্গির ও উপমাসজ্জার এই অতিতীক্ষ্ণতা অনেকখানি হারিয়ে ফেলেছেন। যেমন, সহজ সাধনার পথ পরিহার কবে যারা তীর্থভ্রমণ, মন্ত্রোচ্চারণ প্রভৃতিব মধ্যে সিদ্ধি খোঁজে তাদের বাক্য কবে কবি যখন বলেন—

উজ্জু রে উজ্জু ছাড়ি মা লেহ বে বন্ধা ।

নিষড়ি বোহি মা জাহরে লাক্ষা ॥

হাতের কঙ্কণ মা লেউ দাপণ ।

অপণে অপা বৃত্ত নিঅমণ ॥

অর্থাৎ, সোজা পথ ছেড়ে বাঁকা পথ ধর না। নিকটেই বোধি, লক্ষ্য যেও না। হাতের কঁকন দেখতে দর্পণ নিও না। নিজেকে বোঝ, সত্যকে পাবে। হাতের কঙ্কণ দেখবার জন্ম দর্পণ নেবার চিত্রটি ব্যঙ্গাত্মক কিন্তু এর মৃদুতা সহজেই লক্ষণীয়।

॥ পাঁচ ॥

কখনও কখনও ব্যক্তি চরিত্রের দোর্বল্যের প্রতি কটাক্ষপাতে চর্যার কবিতায় কিছু হাতের স্ফুটি হয়েছে। কখনও আবার সমাজ-ব্যঙ্গের সহযোগে এর আশ্রয় বেড়েছে।

উদাহরণ হিসেবে কাহ্নুপাদের একটি কবিতার উল্লেখ করা যেতে পারে। এক হুস্তরিদ্র ব্রাহ্মণের প্রতি এখানে ব্যঙ্গের বে তীব্র উদ্ভত তা

কিন্তু জাতিভেদ প্রথার মৌল অসঙ্গতির কেন্দ্র পৰ্যন্ত বিদ্ধ করেছে।—

নগর বাহিরি রে ডোষি তোহারি কুড়িয়া।

ছোই ছোই জাহ সো বাক্স নাড়িয়া।

কোথাও গৃহবধূর ব্যক্তিগত চরিত্র নিষে ব্যঙ্গাত্মক ইঙ্গিত করেছেন কবি—

দিবসই বহুড়ী কাগ ডরে ভাঅ।

রাতি ভইলে কামরু জাঅ।

অর্থাৎ দিনের বেলায় বধু কাকের ডাকে ভীত আর রাতে চলে তার কামার্থে অভিসার। অবশ্য ধর্ম ও তত্ত্বের দিক থেকে এদের একটা রূপকাক্রান্তি ব্যাখ্যা আছে, কিন্তু লক্ষণীয় যে রূপকের ফাঁক দিয়েও জীবনের চার পাশের নানা অসঙ্গতি তাঁরা দেখেছেন আর চলতি পথে তাদের প্রতি ক্ষণিকের বিজ্ঞপ-দৃষ্টি হেনে গেছেন।

॥ ছয় ॥

চৰ্খা গীতিসঙ্কলনে কিছু কিছু হেয়ালী পদ মিলেছে। বাংলা সাধন সঙ্গীতের ইতিহাসে এ একটা স্বতন্ত্র ধারা। চৰ্খা থেকে শুরু করে বৈষ্ণব সহজিয়া গানে, বাউল সঙ্গীতে এমন কি রামপ্রসাদাদির শাক্তসঙ্গীতে এবং কিছু কিছু ধর্মমঙ্গলেও এ জাতীয় কবিতার উদাহরণ আছে। সাধক কবিরা অন্তরঙ্গ জনের কাছে এই উপায়ে গৃহসাধন কথা ব্যক্ত করতেন। ভেতরের শাসে এর যত গভীর ও দুর্বোধ্য ততই থাক না কেন বাইরের খোসার মধ্যকার আপাত অর্থহীন কথাগুলি হান্তরস সৃষ্টিতে সক্ষম। ঢেংঢং-পাদের “টালত মোর ঘর” * কবিতাটিতে বাইরের অর্থে কিছু হান্ত এবং সম্ভবত কিছু ব্যঙ্গ রস সৃষ্টি হয়েছে। বিদলে বুঝতে গেলে এর আভ্যন্তরীণ তথ্যটা প্রকাশ পেতে পারে কিন্তু সহজেই যেটা প্রকাশ পায় তা হল অধঃপতিত এবং চুনীতিগ্রস্ত সমাজ-ব্যবস্থাব প্রতি তীব্র ব্যঙ্গ এবং অসন্তুদ ঘটনার রূপকে ব্যক্ত বলে কিছু হান্তরস।

॥ সাত ॥

কিন্তু চৰ্খায় সবচেয়ে কোতূকের হাসি হেসেছেন কাব্যলক্ষী নিজে আর কবিরাই তার কারণ যুগিয়েছেন। এই গানগুলোর মাধ্যমে এ কথাটাই চৰ্খাকারেরা ঐক্য-পাঠকের মনের মধ্যে ‘ধূয়া’র আকারে ধরিয়ে দিতে চাইছেন

* পূর্ববর্তী একশ্রেণী কবিতাটি স্মরণ্য।

যে জগৎ মিথ্যা জীবন মিথ্যা সবই আমাদের চকল চিত্তের সৃষ্টি। এই কথাটা লোকেব মনের মত করে প্রকাশ করবার জন্তই তাঁরা এই পৃথিবীর দিকে তাকিয়েছেন এবং সেখান থেকে অজস্র ছবি নিয়েই গান বেঁধেছেন। অর্থাৎ ঐ নেড়ে বামন আব ডোম নারীর সম্পর্কের ব্যাপারটা নেহাৎই তান—ওকে ছেঁকে যে নিড়েজাল তযটি বেরুবে সেটিই খাঁটি। কিন্তু কখন যে এই মিথ্যা ও ভানব রাজ্যেব মধুরসে তাঁদের পক্ষ জড়িয়ে গেল তাঁরা হয়ত জানতেই পারলেন না। যারা জগৎ ও জীবনকে নস্রাৎ করেছিলেন তাঁদের কণ্ঠে যখন ধ্বনিত হল জীবনের আনন্দ—

জ্বাইনি ঔই বিম্ব খনহি ন জীবমি।

তো মুহ চুশি কমলরস পিবমি ॥

কিংবা জগতের সৌন্দর্য—

নানা তরুণের মউলিল বে গঙ্গণত লাগেলী ডালি।

তখন কপকেব উপর রূপের এই জয়ে কাব্য লক্ষ্মীর মুখে যে স্নেহ কোতুক-হাসি ফটেছিল তা কি মুহূর্তের জন্যও আমরা অহুভব করি না ?

৪ ॥ শ্রীকৃষ্ণকীর্তন ॥

॥ এক ॥

শ্রীকৃষ্ণকীর্তন পুর্বানো বাংলা সাহিত্যের এক বহু আলোচিত সমগ্র যা স্থান-কাল-পাত্রে বিস্তৃত প্রচুর বিতর্কে বাঙালী বুদ্ধিজীবীর চিন্তাকাশ আচ্ছন্ন করেছে। সমগ্রের তর্ক-তথ্যের প্রাচুর্যে শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের কাব্য-সৌন্দর্যের আশ্বাদ গোঁণ হয়ে গেলেও এর বিশিষ্ট রূপ-লক্ষণ অনেকেরই দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে। কিন্তু বৈষ্ণব কবিতার ধারায় পুষ্ট পাঠকচিন্তা বাধাক্ষমকে নিয়ে লেখা এই কাব্যে স্বভাবতই ‘সিদ্ধ’ রসের অন্তরবর্তন চেয়েছে এবং ব্যর্থ হয়ে নানা অভিযোগে মুগ্ধ হয়ে উঠেছে।

প্রথমত, এ কাব্য “বৈষ্ণব সাধনা ও ঐতিহ্যের বিরুদ্ধ এবং বসাবাস-দৃষ্ট বলিয়া আজও ভক্ত ও বসিক-সমাজ কর্তৃক বর্জিত।”

দ্বিতীয়ত, কাব্যটি প্রায় আশ্রুস্ত যৌনকামনা এবং মিলনের বর্ণনায় অন্তরীল। রুচিহীন গ্রাম্যতা এর সর্বদেহে।

তৃতীয়ত, এর পদগুলি তথ্যভাবে স্থূল; সূক্ষ্ম ইন্দ্রিয়াতীত অনুভূতির ব্যঞ্জনার অভাবে এই কবিতাগুলি নিরীক লক্ষণচ্যুত।

অভিযোগেব নেতিবাচনে এ গ্রন্থের কাব্যবিচার প্রায়ই স্থলিত। তাই প্রথমেই মুক্ত মনে একটি বিশ্বাসে এর সমালোচনার প্রবৃত্ত হওয়া উচিত—বাইবে থেকে নির্ধারিত কোন আদর্শ বা প্রত্যাশাব উপর নির্ভর না করে কাব্যটির অন্তর পরিচয় গ্রহণের চেষ্টাই এর সমালোচনা। লেখকের কাছ থেকে আমার ‘চাওন্না’কে আদায় না করে, লেখকের জীবনবোধ ও বাচনভঙ্গির পথই অনুসরণীয়। সে পথে আমাদের হৃদয়তারে স্বাক্ষর উঠলে পাঠক এবং সমালোচক হিসেবে খুশি হবার কথা।

কাব্যটির রুচি এবং অন্তরীলতা নিয়ে বিচ্ছিন্নভাবে আলোচনা করে লাভ নেই, রাধা-প্রেমের বিকাশপথে এর সংস্থান বিচার্য। এবং এর পদগুলির নিরীক সূক্ষ্মতার প্রশ্ন আমরা কাব্যগঠন প্রসঙ্গে আলোচনা করব কারণ

বড়ুচণ্ডীদাসে পদগুলি বিচ্ছিন্ন বস্তু নয়। সমগ্র কাহিনীগতির সাপেক্ষতায় তার সার্থকতা।

বর্তমানে প্রবন্ধের মুখবন্ধ হিসেবে একটি প্রশ্নের আলোচনা প্রয়োজন। বড়ুচণ্ডীদাসের অধ্যাত্মচেতনা এবং বৈষ্ণবতা কতদূর এ জিজ্ঞাসার উত্তর না পেয়ে এ কাব্যে প্রবেশের চেষ্টা ভুলপথে পাঠককে টেনে নিয়ে যাবে।

এ সম্পর্কে বহু তর্ককণ্টকিত আলোচনা থেকে আমি এই সিদ্ধান্তগুলি স্বীকার করে নেওয়া প্রয়োজনীয়তা বোধ করি। এক ॥ বড়ুচণ্ডীদাস চৈতন্ত্য পূর্ববর্তী কবি। অন্তত চৈতন্ত্য-প্রবর্তিত ধর্ম্মান্দোলন ও দার্শনিক প্রত্যয়ের পরিমণ্ডল থেকে তিনি বাস্তবত বহু দূরে অবস্থান করেছেন। দুই ॥ তাঁর জীবনকাহিনীর যে খণ্ডবিচ্ছিন্ন টুকরোগুলি ভেসে আসছে তাতে তাঁর বৈষ্ণব-বিশ্বাসের বিশেষ পরিচয় নেই। বাসলী সেবক চণ্ডীদাস নিজেকে বিষ্ণু বা কৃষ্ণভক্তি বলে ঘোষণা করেন নি একবারও। তিন ॥ নানা পুরাণে তাঁর জ্ঞান থাকা সম্ভব। তবুও তিনি ভাগবত ইত্যাদির পৌরাণিক বিশ্বাসে সম্পূর্ণ আস্থা স্থাপন না করে লোক-বিশ্বাসের মতই কৃষ্ণের জন্ম-কারণ নির্দেশ করেছেন নারায়ণের ধলো-কালো দুই কেশ থেকে উৎপত্তি হল বলরাম ও কৃষ্ণের।

চৈতন্ত্যপূর্ব বাংলার বৈষ্ণব ধর্মের চেহারা মোটামুটি পৌরাণিক ছিল বলে মনে হয়। মালাধরাদির ভাগবত-অনুবাদ তাঁদের ধর্মচেতনার প্রধান আশ্রয় বলেই গণ্য হত। বড়ুর কাব্যে ভাগবতের অনুসরণ কতটুকুই বা। ভৃগুদেব প্রমুখ প্রাচীনতর কবিদের রাধাকৃষ্ণের গানের ধারার অনুসরণ তিনি করেছেন, ভাগবতের কৃষ্ণ বিজয় কাহিনীর নয়। রাধা তখনই বাঙালী বৈষ্ণবদের চেতনায় তস্থ হয়ে উঠেছে এমন প্রমাণ মেলে না।

কাজেই বড়ুচণ্ডীদাসের কাব্যের অবলম্বন রাধা এবং কৃষ্ণ। কৃষ্ণভক্তি নয়। এ দিক থেকে বিভ্রান্তির প্রশ্ন-কবিতার প্রসঙ্গ মনে আসে। পঞ্চোপাসক হিন্দু হৃষ্যেও মধুর রসাত্মক পদরচনায় তিনি রাধা-কৃষ্ণের বিচিত্র প্রেমলীলাকেই গ্রহণ করেছেন। যদিও পাশাপাশি শিবস্তোত্র রচনায়ও তাঁর উৎসাহের অভাব ছিল না। এদিক দিয়ে সেকালের বাংলার লোকচিত্তের একটি বিশেষ প্রবণতার কথা মনে হয়। যখনই গাহ'ন্য প্রেমের প্রাত্যহিক সাংসারিকতা-সীমামিত জীবনচর্যার কথা বলেছেন কবিরা তাঁদের বোধ একটি প্রতীককেই আহ্বান কবেছে, — শিব-পার্বতীর কাহিনী। তাই মনসামঙ্গল, চণ্ডীমঙ্গল, গোষ্ঠা-বিজয়, শিবায়ন প্রভৃতি নানা কাব্যে শিব-কথার ছড়াছড়ি। অগরপক্ষে অবৈধ প্রেমের গান বা সুক্তপ্রেমের দীলা অঙ্কনে কবি চিন্তে যখনই প্রবণতা জন্মেছে

তখন প্রায়ই রাধাকৃষ্ণ কথাকে অবলম্বন করে কবিতার উচ্ছ্বাস বহু ধারায় বিকশিত হয়েছে। তাই রাধা-কৃষ্ণ অবলম্বন হিসেবে গৃহীত হলেই বৈষ্ণব ধর্মের পরিমণ্ডলে প্রবেশ করা হয় না। প্রাচীনতম কাল থেকে রাধাকৃষ্ণের প্রেম-কবিতার ধারা অহুসরণ করে অধ্যাপক শশিভূষণ দাশগুপ্ত তাঁর ‘ঐরাধা’ গ্রন্থে এ প্রত্যয় সন্দেহাতীত ভাবে প্রতিষ্ঠিত করেছেন, “ভারতীয় সাহিত্যের ভিতরে দিয়া রাধা-প্রেমের যে প্রথম প্রকাশ তাহা রসবিদগ্ন কবিগণের প্রেম-কবিতার ভিতরেই। সেই প্রেম-কবিতার ভিতরে প্রাকৃত প্রেম এবং অপ্রাকৃত প্রেম নোহ এবং স্বর্ণের স্নায় স্বরূপ-বিলকণ ছিল না।” ডাঃ দাশগুপ্ত আরও বলেছেন, “সাহিত্যের দিক হইতে তাই বিচার করিলে আমরা রাধার পরিচয়ে বলিতে পারি, রাধা হইল ভারতীয় কবিমানস-দ্যুত নারীরই একটি বিশেষ রস-ময় বিগ্রহ। বৈষ্ণব-সাহিত্যে যত শৃঙ্গার বর্ণনা রহিয়াছে, রসোদগার, খণ্ডিতা, কলহাস্তরিতা প্রভৃতির বর্ণনা রহিয়াছে তাহা সম্পূর্ণই ভারতীয় কাব্য-সাহিত্য এবং রতি-শাস্ত্রকে অহুসরণ করিয়া চলিয়াছে। এই প্রাকৃত রতির স্থল স্বস্ব নানা বৈচিত্র্যময় স্ননিপুণ বর্ণনা যে সর্বদা প্রাকৃত প্রেমের দৃষ্টান্তে অপ্রাকৃত প্রেমের একটা আভাস দিবার জগ্গই লিখিত হইয়াছিল এ কথা স্বীকার করা যায় না। প্রথমে ইহা ভারতীয় প্রেম-কবিতার ধারার সহিত অবিচ্ছিন্ন ভাবেই গড়িয়া উঠিয়াছিল বলিয়া মনে হয়। পার্থক্য রেখাটানিয়া দেওয়া হইয়াছে অনেক পরে, পরবর্তীকালে গোড়ীয় গোশ্বামীগণ কতৃক যখন রাধাতত্ত্ব দৃঢ় প্রতিষ্ঠিত হইল তখনও সাহিত্যের ভিতরে রাধা তাহার ছায়া সহচরী মানবী নারীকে একেবারে পরিত্যাগ করিতে পারে নাই; কামা ও ছায়া অবিनावদ্ধ ভাবে একটা মিশ্ররূপের সৃষ্টি করিয়াছে।”

তবুও শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের নানা আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা দেবার চেষ্টা হয়েছে। কেউ কেউ এর একটি রূপকার্থ আবিষ্কার করেছেন। ভগবান এবং মাদ্রবের রূপক। বৈষ্ণব তত্ত্ববাণীশ্বরের সমস্ত নিবেদন উপেক্ষা করে পদাবলীর রাধা ও কৃষ্ণকে জীবাত্মা ও পরমাত্মার প্রতীক হিসেবে গ্রহণ ও ব্যাখ্যা আমাদের এমন মজাগত হয়ে গেছে যে এই নাম দুটি দেখলেই আমরা রূপক বা প্রতীক আবিষ্কারে তৎপর হয়ে উঠি। এ ক্ষেত্রেও তাই-ই ঘটেছে। তবে এখানে ভগবান কৃষ্ণের ভূমিকা ইংরেজ কবি কথিত ‘গ্রে-হাউণ্ডের’ মত। রাধাকৃষ্ণী ভক্ত এড়িয়ে যেতে চায় ভগবানের প্রেম আর ভক্তিকে, ভগবান কিন্তু নাছোড়বান্দা। তাই চলে ‘স্বর্গীয় বলপ্রয়োগ’। [প্রায় এজাতীয় একটি পরিভাষা হীরেন্দ্রনাথ দত্ত মশাই ব্যবহার করেছেন তাঁর ‘প্রেমধর্ম’ গ্রন্থে।]

রূপক-ব্যাখ্যায় এতটা পারদর্শী হলে অবশ্য সাহিত্য সমালোচনার কাজ অনেকটা হালকা হয়ে যায়। এ যুগের লেখা যাবতীয় প্রেম কাহিনীকেও এ ধরনের রূপকের ছাঁচে ফেলা খুব অসম্ভব হবে না তাহলে।

কেউ কেউ আবার কাহাইয়ের ‘দশমীদুয়ার’ চেপে যোগাভাস করাকে যথেষ্ট গম্ভীরভাবে গ্রহণ করেছেন এবং এই স্বত্রে তাত্ত্বিক দেহ-সাধনাব একটি ব্যাখ্যাও দাঁড় করিয়েছেন। ‘চণ্ডীদাস’ নামটির সঙ্গে সহজিষা শব্দের যোগ তাঁদের এই ধারণাকে অনেকখানি সাহায্য করেছে।

আসলে এ জাতীয় কোন রকম আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা ছাড়াই সমগ্র কাব্যটির অর্থবোধ হয় এবং রসবোধে বাধা হয় না কোথাও। এবং কোন তত্ত্বাবিকারের চেষ্টাই কষ্টকল্পনা বলে মনে হয়, গল্প এবং চবিত্তের আত্মস্ত ব্যাখ্যায় বাধা জন্মায়। তাই তা পরিত্যজ্য।

॥ দুই ॥

ত্রীকৃষ্ণকীর্তন একটি বিচিত্র রচনা। এর রূপবৈশিষ্ট্যটি একক। আধ্যাত্মিক কাব্য বা পদসঙ্কলন হিসেবে এ বিচার করলে কোন সিদ্ধান্তেই পৌছোন যাবে না। কতকগুলো ক্রটিই প্রধান হবে পীড়া দেবে। মূলত এটি একটা যাত্রার পালা ছিল বলেই মনে হয়। কাব্য হিসেবে ভাষাবিগত কদব্যব সময়ে সংস্কৃত শ্লোকগুলির সংযোজন ঘটনার ফাঁকগুলিকে পূর্ণ কবেছে।

ত্রীকৃষ্ণকীর্তনের যাত্রারূপ, অনেক সমালোচক এবং ঐতিহাসিকের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে। অধ্যাপক স্কুয়ার সেন একটি প্রবন্ধে এ সম্পর্কে বিস্তৃত আলোচনা করেছেন। পদগুলির উপরে স্বয়ং কবি অভিনয়গত সাংকেতিক ভাষায় যে নির্দেশ দিয়েছেন তাকে বিশ্লেষণ কবে ডাঃ সেন দেখিয়েছেন, ‘দণ্ডক’ হচ্ছে বর্ণনাত্মক (descriptive) বা বিবৃতিময় (narrative) গান।..... ‘লগনী’ দ্বি-সংলাপময় (dialogue) নাট্য-রসাক্রান্ত গীতপদ্ধতি।.....দ্বি-সংলাপগানে যদি বিরূতির ঠাঁট থাকে তবে হয় ‘দণ্ডকলগনী’ বা ‘লগনীদণ্ডক’।.....দ্বি-সংলাপ গানে যদি চেষ্টিতের (action) বা উত্থোগের (Contemplated action) ইঙ্গিত থাকে তবে হয় ‘চিত্রক লগনী’ বা ‘লগনী চিত্রক’।.....সচেষ্টিত দ্বি-সংলাপগানের অংশ বর্ণনাত্মক বা বিবৃতিময় হলে হয় ‘বিচিত্র (চিত্রক) লগনী দণ্ডক’।.....গানে একাধিক দ্বি-সংলাপময় ও বর্ণনা বিবৃতিময় অংশ থাকলে হয় ‘প্রকীর্ত (প্রকীর্তক) লগনী’। ‘প্রকীর্ত (প্রকীর্তক) লগনী’ যদি আত্মস্ত বর্ণনা বিবৃতি-আত্মক হয় তবে

‘প্রকীর্ণ (প্রকীর্ণক) লগনী দণ্ডক’।……গানে চেষ্টাময় একাধিক দ্বি-সংলাপ অংশের সঙ্গে বর্ণনা বিরূতি অংশ থাকলে হয় ‘চিত্রক প্রকীর্ণ (প্রকীর্ণক) লগনী দণ্ডক’। ……‘প্রকীর্ণক লগনী’ গানে হৃদয়াবেগযুক্ত চেষ্টিতের প্রাধান্য থাকলে হয় ‘কাব্যোক্তি প্রকীর্ণক লগনী’।” এই আধিকারে শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের যাত্রারূপ নিঃসংশয়ে প্রতিষ্ঠিত এবং যাত্রাকার হিসেবে বড়ু চণ্ডীদাসের অতি তীক্ষ্ণ চেতনা প্রমাণিত হয়েছে।

পুরানো কৃষ্ণযাত্রার কোন নিদর্শন বলতে এই কৃষ্ণকীর্তন। প্রাচীনতর গ্রন্থ জয়দেবের গীতগোবিন্দেও লোকপ্রচলিত যাত্রা-পালার আঙ্গিক বহুল পরিমাণে গৃহীত হয়েছে। পুরানো যাত্রায় পাত্র-পাত্রী থাকত তিনটি এবং আত্মস্তু সংলাপ চলত গানে গানে।

কিন্তু এই যাত্রারূপ অনুসরণ করতে গিয়ে আপন সাহিত্য-বোধের বিশিষ্টতার ফলেই বড়ু নাটকীয়তার মূল্য অনুধাবন করতে পেরেছেন এবং এই পালার সীমাবদ্ধ সুযোগে তার বহু সার্থক প্রয়োগ সম্ভব হয়েছে। যাত্রা একটি প্রাচীন গ্রাম্য অভিনয়োপযোগী সাহিত্যরূপ। নাটকীয়তা কিন্তু একটি চিরন্তন সাহিত্য-লক্ষণ। এযুগের নাটকে—যুরোপে প্রাচীন কাল থেকেই—এর প্রধানতম নিদর্শন মিললেও কাব্যোপন্যাসেও এর লক্ষণ সুপ্রচুর। প্রাচীন সংস্কৃত নাটক ‘নাটক’ হলেও তাতে কাব্যলক্ষণই প্রধান, নাটকীয়তার যথেষ্ট অভাব আছে বলেই সমালোচকেরা সিদ্ধান্ত করেছেন। অর্থাৎ শ্রীকৃষ্ণকীর্তন ‘যাত্রা’ আর যাত্রা অভিনয় সাহিত্য-কর্ম, সুতরাং শ্রীকৃষ্ণকীর্তনে নাটকীয়তা মিলবে এ ধরনের যুক্তি পরস্পরার কোন মানে হয় না। শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের নাটকীয়তার জন্ম দায়ী বড়ুচণ্ডীদাসের সৃষ্টিকৌশল।

শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের নাটকীয়তা নানাভাবে প্রকাশিত—আখ্যানগ্রন্থনে আত্মস্তু অখণ্ডতায়, মূল কাহিনীর মধ্যেই কবিদৃষ্টির কেন্দ্রীকরণে, পার্শ্বকাহিনী বা উপকাহিনীর পথে পথে দিগন্তান্তির অভাবে, ঘটনাগত ও চারিত্রিক দৃষ্টে এবং সংলাপগত সংঘাতে। কিন্তু নাট্যধর্মের সবচেয়ে বড় অভাব এর ঘটনা-বিরলতায়।

প্রথমে এর আখ্যানবিচার প্রসঙ্গে নাট্যধর্মের প্রতি ইঙ্গিত করা যাক।

কাব্যের প্রথম খণ্ডটি কবির সচেতন রূপবোধের সর্বোত্তম প্রকাশ। এই ‘জন্মখণ্ড’কে গ্রহণ করা যেতে পারে সমগ্র নাট্যপালার মুখবন্ধ হিসেবে। এই অংশে কাহিনীর দ্রুতগতি ও সংক্ষিপ্ততা বিস্ময়কর বলে মনে হয় বিশেষ করে মূল কাহিনীর অতি বিলম্বিত গতির পরিপ্রেক্ষিতে। জন্মখণ্ডে

কবি নিঃস্বাস রুদ্ধ করে কংসের অত্যাচারে সৃষ্টির ধ্বংস, দেবতাদের পরামর্শ, নারায়ণের সাদা-কালো ছুটি কেশ প্রদান, নারদ-সংবাদ, বহুদেব-দেবকীর বন্দীদশা, ক্রীষ্ণের জন্ম, অন্ধকার রাত্রির আড়ালে বহুদেবের কৃষ্ণকে বৃন্দাবনে রেখে আসা এবং সেখানে কৃষ্ণের কৈশোর প্রাপ্তির সংবাদ দিয়েছেন। এরপরে রাধার জন্ম ও বড়ায়ির পরিচয় দেওয়া হয়েছে। প্রচুর ঘটনা—এবং ঘটনাগুলিও কম কৌতুককর ও কৌতূহলোদ্দীপক নয়। বিশেষ করে ভাগবতের বিস্তৃত বর্ণনায় এর অনেকগুলিই বাঙালী পাঠকদের কাছে পূর্ব থেকেই প্রিয়। কিন্তু একবার মাত্র নারদ-সংবাদ বর্ণনে কবি তাঁর সংঘম ও সংক্ষিপ্ততা থেকে ভ্রষ্ট হয়েছেন। মনে হয় নারদমুনি যাত্রার পালায় স্মরণাভীত কাল থেকে লাফ-ঝাঁপ দিয়ে মুখ বিকৃত করে যে হাশ্বরসের যোগান দিয়েছেন তা থেকে দূরে সরে যাওয়া বড়ুর পক্ষেও সম্ভব ছিল না। যাত্রা পালার পক্ষে এ বোধ হয় এক অবশ্য পালনীয় প্রথা হয়ে দাঁড়িয়েছিল। এর পরে কৃষ্ণের রূপবর্ণনায় দীর্ঘ একটি সঙ্গীত রচনা করেছেন কবি। বড়ায়ির রূপবর্ণনায়ও। মনে হয় দীর্ঘপথ দ্রুত উত্তরণের পরে কবি আপন লক্ষ্যে এসে পৌঁছেছেন। কংস, নারদ, বহুল, দেবগণ, নন্দ, যশোদা কারও আর প্রবেশ নেই এ রাজ্যে। কৃষ্ণ, রাধা এবং বড়ায়িকে আমাদের সামনে পরিচিত করিয়ে কবি সংলাপ-সঙ্গীতময় নাটকের মল প্রাণ অংশে প্রবেশ করলেন।

অজস্র ঘটনার উল্লেখ এবং অতি সংক্ষিপ্ত বর্ণনা আমাদের আরও বিস্মিত করে যখন আমরা সেকালের ভারতীয় গল্প-কথন রীতির কথা মনে করি। ভারতীয় কবিরো নানা শাখা কাহিনীর বর্ণনায় প্রায়ই লক্ষ্যভ্রষ্ট। এক কাহিনী থেকে অন্য কাহিনীতে একটি সামান্য সূত্র মাত্রকে অবলম্বন করে তাদের স্মৃতি বিহার করতে বাধে না। সেখানে বিচিত্র কাহিনীর এত আহ্বান-আকর্ষণকে অবহেলা করা কম কৃতিত্বের পরিচয় নয়।

কৃষ্ণকীর্তনের কাহিনীর ঐক্য আমাদের দৃষ্টি সহজেই আকর্ষণ করবে। আশ্চর্য্য এর কাহিনীর একমুখী গতি, একটি সমস্তার চারপাশে আবর্তন। কোন শাখা কাহিনী নেই—শাখার অত্যধিক বিস্তার তো দূরের কথা। বিশেষ করে এ কাহিনীর কেন্দ্রীয় সমস্তাটি দ্বন্দ্ব-মূলক। এ দ্বন্দ্ব ঘটনা এবং ব্যক্তি-ইচ্ছা ও চেষ্টার টানাটানিতে বিকশিত এবং চারিত্রিক বিবর্তনের সঙ্গে সম্পৃক্ত। এই দ্বন্দ্ব আখ্যানটিকে ছদয়-গ্রাহী করেছে এবং নাটকীয়তার সঞ্চারে এর আশ্বাদ বাড়িয়েছে। চারিত্রিক বিবর্তনের কথা রাধা-প্রসঙ্গে বিস্তৃত ভাবে আলোচিত হবে। বর্তমানে ঘটনাগত সংঘাতের কেন্দ্রটিকে খুঁজে বের করা যাক।

তাম্বুলখণ্ড থেকে কৃষ্ণ রাধাকে পেতে চেয়েছে, আর রাধা আপত্তি করেছে ; স্বপ্নের কেন্দ্রটি এখানেই। কৃষ্ণের ইচ্ছা এবং রাধার ইচ্ছার বৈপরীত্য—তা থেকে চেষ্টা এবং ক্রিমার বৈপরীত্য কাহিনী-আকারে বিস্তৃত। বাণখণ্ড থেকে রাধার ইচ্ছায় বৈপরীত্যের লক্ষণ নেই আর। কিন্তু কবি তখনও একটি সংঘাতাভাস সৃষ্টি করেছেন বংশীখণ্ডে। অবশ্য এখানে স্বপ্নে কৌতুক-রসিকতারই প্রাধান্য। বিরহ খণ্ডে এ স্বপ্ন সম্পূর্ণ বিপর্যস্ত হয়েছে। রাধা এবারে চেয়েছে আর কৃষ্ণ চায়নি। কাব্যটির এখানেই সমাপ্তি। আপাত দৃষ্টিতে খণ্ডে খণ্ডে কাহিনীটি বিচ্ছিন্ন বলে মনে হলেও রাধা কৃষ্ণের প্রেম, চাওয়া পাওয়ার দ্বন্দ্ব এর মূল সূত্র রচনা করেছে, সেই সূত্র ধরেই এর বিকাশ সম্ভব হয়েছে। কেবল তা-ই নয়, খণ্ডে খণ্ডে কাহিনীর বিকাশও এই স্বপ্নেরই ফল। রাধা-চরিত্র বিশ্লেষণে পাঠকের কাছে তা স্পষ্টতর হবে।

ঘটনা-বিরলতা আখ্যান কাব্য হিসেবে এর সবচেয়ে বড় ত্রুটি। অবশ্য এটি একটি আখ্যান-কাব্য নয়, আখ্যান-ধর্ম এর অঙ্গ-ধর্ম মাত্র। কিন্তু সে কথা মনে রেখেও বলব সংলাপের তুলনায় এর ঘটনা-বিরলতা দৃষ্টি এড়ায় না। এক একটি খণ্ডে যে পরিমাণ ঘটনাগত বিবর্তন আছে এবং চরিত্রগত নবতর পবিচিতি প্রকাশ পেয়েছে তার তুলনায় সঙ্গীতময় সংলাপের প্রাচুর্য ভারসাম্যহীন বলেই মনে হবে। রাধা কৃষ্ণ এবং বড়ায়ির গানে ঘটনা কম এগিয়েছে। অর্থাৎ যত গান ঘটনা ততটা এগোয় নি। তাই পুনরাবৃত্তি ঘটেছে প্রচুর। রূপবর্ণনা আবশ্যক-অনাবশ্যকে বার বার এসেছে, একই ভাবের কামনা-বাসনা-আর্তি সামান্য ভাষান্তরিত হয়েই প্রকাশ পেয়েছে বহুবার। সঙ্গীতের এই অতি বিস্তৃতিতে এ কাব্য কাহিনীর সূত্রে গাঁথা সঙ্গীতের মালা বলেও কখনও কখনও মনে হতে পারে। এই ত্রুটির জন্য বড় চণ্ডীদাসের শিল্পবোধ কতটা দায়ী নিশ্চিত করে বলা যায় না। কারণ পুরানো যাত্রায় গানে সংলাপই শুধু বলা হত না, গানই ছিল এর প্রধান আকর্ষণ। কাহিনী বা চরিত্র প্রায় কোথাও প্রাধান্য পেত না। সঙ্গীত-প্রাধান্যের প্রাধান্যগত্যা থেকে তাই বড় চণ্ডীদাসের মুক্ত হবার বিশেষ সম্ভাবনা ছিল না। কিন্তু প্রথাগতসরণে তার কবি প্রাণ নিঃশেষ হয়ে যায় নি। তাঁর কৃষ্ণকীর্তন একটা অক্লিষ্টকর যাত্রা-পালায় পরিণত না হয়ে চরিত্রাত্মকতার গভীরতায় এবং আখ্যান-গ্রহণের একটি পরিচ্ছন্ন নৈপুণ্যে অমরত্ব পেয়েছে। যাত্রা-পালার সঙ্গীত-প্রাচুর্যের অমরত্ব এই অমরত্বের বিনাশ সাধনে সক্ষম হয় নি, একটা ত্রুটি হিসেবেই চিহ্নিত হয়েছে।

এবারে এই সঙ্গীত-সংলাপের কথা। কৃষ্ণকীর্তনের পদগুলি নিয়মেক্ষ

বিচারের বিষয় নয়। কারণ পদাবলীর মত স্বতন্ত্র খণ্ড-কবিতা হিসেবে কবি এদের রচনা করেননি। পদাবলীর প্রতিটি কবিতা এক একটি মনোভাবের বাহন। তার কোথাও বর্ণনা, কোথাও বিবৃতি, কোথাও বা চিত্রাঙ্কন। কিন্তু অধিকাংশ স্থলেই একটি বিশিষ্ট ভাব বা অমুভূতির প্রকাশ। পদাবলীর কোন তথ্য বিবৃতির দায়িত্ব নেই, কোন আখ্যানের অংশ তারা নয়—তাদের সঙ্গে সম্পর্ক একটি মাত্র ব্যক্তিমাছুষের হৃদয়ের, তাদের পটভূমিতে একটি মাত্র বিশিষ্ট মুদ্রা।

কৃষ্ণকীর্তনে পদগুলি সমগ্র কাব্য-কাহিনীর অচ্ছেদ্য অংশ। কবি প্রথামুসরণে সীমাবদ্ধ না হলে এদের সংখ্যা হয়ত অনেক কমে যেতে পারত, কিন্তু বর্তমানে এরা যে ভাবে কাহিনীবদ্ধ তাতে সমগ্র কাব্যের মধ্য থেকে এদের কাউকে পৃথকভাবে নিয়ে এলে এরা অক্ষত থাকে না। কারণ প্রত্যেকটি পদ এখানে পূর্বাপর সম্বন্ধযুক্ত। সামান্য যে কয়েকটি বিবৃতি-বর্ণনাত্মক কবিতা আছে, তারা আখ্যানটীর প্রকাশে ও বিবর্তনে প্রায় অপরিহার্য। আর অধিকাংশ পদই এক বা একাধিক পাত্রের সংলাপ। যে পদগুলিতে একাধিক পাত্রের সংলাপ সংহত সেখানেই নাটকীয়তার প্রকাশ সর্বাধিক। কিন্তু যে পদগুলি একটি পাত্রের সংলাপ, সেখানে গীতি-ধর্মের প্রকাশ অনেক বেশি প্রত্যাশিত। এ প্রসঙ্গে একটা কথা স্মরণ রাখা কর্তব্য। কাহিনীবদ্ধ এবং সংলাপ-ধর্মী হওয়ায় এদের দায়িত্ব ত্রিবিধ। এক। কাহিনী-বিকাশে এদের ভূমিকা। দুই। এরা প্রত্যেকেই পৃথক সঙ্লাপের কিছুটা উত্তর আবার পরবর্তী সঙ্লাপের প্রতি কিছুটা প্রশ্নও বটে। তিন। নিজের হৃদয়-উদ্ঘাটন, সঙ্গে সঙ্গে অপরের চরিত্রের সম্পর্কে মন্তব্যও এদের মধ্য দিয়ে প্রকাশিত। কাজেই এ জাতীয় পদে খাঁটি লিরিকের অমুভূতি-সর্বস্বতা ও বস্তু ভারহীন এ্যাবসট্রাকসনের অভাব ঘটবে এ খুবই স্বাভাবিক। শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের যে-কোন স্থান থেকে একক সংলাপ-সঙ্গীতগুলিকে গ্রহণ করে উপরোক্ত মন্তব্য প্রমাণ করা চলে। তবে সংলাপ সঙ্গীতের প্রাচুর্যে উপরে নির্দিষ্ট সম্পর্কসূত্র অনেক জায়গায় খুব ক্ষীণ হাে পড়েছে।

অবশ্য অনেক পদে রাধার হৃদয়ামুভূতির প্রকাশ ঘটনা পরিক্রমার সামান্যসূত্রে বদ্ধ বলেই অনেকটা তথ্যভার মুক্ত বিতৃদ্ধি অর্জন করেছে। বড়ুর লিরিসিজম বিচারে এরাই অবলম্বন। এদের সংখ্যা খুব বেশি নয়, বংশীধ্বনে এবং অন্তর দু'চারটি করে আছে, বাকী সবগুলিই বিরহধ্বনে। বিরহধ্বনের গানে প্রকাশিত রাধার প্রেমচেতনার স্বরূপ রাধাচরিত্র বিশ্লেষণ প্রসঙ্গে

আলোচনা করব। এখন এটুকুই বলব—এগুলিতে চণ্ডীদাসের পদাবলীর অল্পপ ইন্দ্রিয়াতীতের ব্যঞ্জনা না থাকলেও, গভীর আন্তরিকতার অভাব নেই। রাধার বিরহ মানবিক এবং দেহমূল হলেও হৃদয়ের আর্তি-প্রকাশে তাদের সার্থকতায় প্রশ্ন ওঠে না। এদের লিরিসিজম আমাদের রহস্য-সংশয়ের রাজ্যে পৌঁছে দেয় না ঠিকই, তা বলে এরা লিরিক-বিবর্জিত নয়। পুরানো সাহিত্যে চণ্ডীদাস-নামাঙ্কিত কিছু পদ ছাড়া রোমান্টিক চেতনার বস্তুভেদী রহস্য-সৌন্দর্যের অস্পষ্টতা বড় বেশি মেলে না। আর বড়ুচণ্ডীদাসের প্রতিভা চণ্ডীদাস থেকে মূলত পৃথক।

বড়ুচণ্ডীদাসের কাব্যের বৈশিষ্ট্য এবং অভিনব স্ব-সংলাপময় পদগুলিতে। যেখানে রাধা বা কৃষ্ণ পরস্পর কথোপকথনে এক একটি পুরো পদ গান করেছে, সেখানে নাটকীয়তার স্থানে গীতিধর্মের আধিক্য ঘটেছে। নাটকীয় সংলাপের গতিময়তা সংক্ষিপ্ততা ও ক্ষুদ্রতার উপরে নির্ভরশীল। কারণ ব্যক্তিত্বের সঙ্গে ব্যক্তিত্বের সংঘর্ষ, ভাবের সঙ্গে ভাবের সংঘাত, সেখানে সহজেই সংক্ষুব্ধ এবং আকৃতিগত সংহতির সঙ্গে স্বন্দে কম্পন হয, দীর্ঘ বিতানিত পদ-সঙ্ঘাতে উচ্ছ্বসিত হবার সুযোগ পায় না। স্ব-সংলাপ পদে যেখানে প্রত্যেকের সংলাপ শ্রোকের সংক্ষিপ্ত সংহতি পেয়েছে, অগোচর কথোপকথন যেখানে আশ্রিত বিস্তৃত এবং ব্যক্তি-বোধ বিপবীতমুখী সেখানে স্বন্দ-ক্লক ভাবাবেশ রচনা সার্থকতর, তাই বড়াইয়ের সঙ্গে রাধা বা কৃষ্ণের কথোপকথনে নাটকীয় স্বন্দ কম অভিযুক্ত।

কিছু উদাহরণের সাহায্যে বিষয়টিকে পরিষ্কার করা যেতে পারে। বংশীখণ্ডে রাধা কৃষ্ণের বাঁশী চুরি করে নিয়েছে। কৃষ্ণ রাধাকে বারবার নানাভাবে বলছে বাঁশী ফিঁসিয়ে দিতে, কখনও অহরোধ কখনও ভয়প্রদর্শন চলছে। এ নিয়ে দীর্ঘকাল কথা কাটাকাটি ও যগড়া চলেছে। কৃষ্ণ রাধাকে চুরি-দোষ দেওয়ায় রাধা একটা দীর্ঘ পদ ছুড়ে কান্না গুরু করে দিল—

কোন অন্ততখনে পাত বাঢ়াযিলেঁ।।

হাঁহী জিঠী আয়ব উর'ট না মানিলেঁ।।

কোথায় কখন কি কি অলক্ষণ-ব্যঞ্জক ঘটনা ঘটেছিল, শুকনো ডালে কোথায় কাক ডেকেছিল, হাতে ভিক্ষাপাত্র নিয়ে যোগিনী চলছিল ভিক্ষায়, বাঁ দিকের শেয়াল ছুটে পালাচ্ছিল ডান দিকে, তেলী তেলের ভাঁড় নিয়ে চলছিল সামনে ইত্যাদি। উত্তরে কৃষ্ণও একটি দীর্ঘ গান করল—

কিসক নাগরী রাধা ঘোড়সি কান্দনে ।

তিরীকলা পাতি ভাঙিবারেঁ চাহি কাছে ॥

বাঁশীর সাতলাখ টাকা মূল্য। সোনা রূপা হীরা দিয়ে তৈরী। রাধা বাঁশীটি এখনি ফিরিয়ে না দিলে তাকে বেঁধে রাধা হবে, সমস্ত আভরণ কেড়ে নেয়া হবে, তাতেও ফল না হলে প্রাণ নিতে দ্বিধা করবে না সে। বড়ায়ি হাসছে দেখে রাধা বড়াইকে দোষ দিয়ে একটি গান গাইল। উত্তরে কৃষ্ণ বলল—

তৌ বড়ায়িক দেসি দোষে বড়ায়ি তোমাকে দোষে

সব মোর করমের ফল ।

তারপরে নানা কথায় রাধাকে দীর্ঘ অহরোধ করল বাঁশীটি ফিরিয়ে দেবার জন্য। রাধা তখন ভাটওয়ালী রাগে সতর পংক্তির একটি গান গাইল। কেন তার নামে চুরির অপরাধ? এজন্মে এবং পূর্ব জন্মেও কি কি পাপ সে করেছিল তারই সম্ভাব্য এক তালিকা কেঁদে কেঁদে প্রকাশ করল।

লক্ষণীয় এই পদগুলিতে দ্বন্দ্বের সুর আছে, কিন্তু সঙ্গীত বিস্তারে তা শিথিল। কিন্তু রাধার এই গানের পরেই সংলাপ সংক্ষিপ্ত হল এবং ফলে বিতর্ক উদ্ভাস দ্বন্দ্ব-ক্লক এবং নাটকীয় হয়ে উঠল—

কৃষ্ণ। গাই রাখিঠে নিন্দ গেলেঁ বাঁশী মাথে ।

সে না বাঁশী আলো রাধা নিলি কোন ভিতে ॥

রাধা। নান্নের নন্দন কালাঞি বোলেঁ মো তোম্বারে ।

কথঁ বাঁশী হারায়িছাঁ দোষসি আক্বারে ॥

পরবর্তী আর একটি পদে সংলাপগত দ্বন্দ্ব আরও বেশি নাটকীয় হয়ে উঠেছে—

কৃষ্ণ। স্নগহ আইহন দাসী তৌ মোর চোরায়িলি বাঁশী

তৌসি তোর পাছে বেড়ায়ি এ ।

বাঁশীগুটা দেহ যবে বড় পুন পাহ তবে

বাঁশী পাইলেঁ সুরে ঘর জাই এ ॥

রাধা। স্নগহ নটক কাছ কেহে কর আপমান

তোর বাঁশী আন্ধে নাহি নী এ ।

বাঁশী যবে পাই এ তবে ঘসি ঘাটিএ

চারি চীর করি বা পোড়াই এ ॥

কৃষ্ণ। সগর্গ মর্ত্য পাতালে চিত্তিআ চাইলেঁ মনে

তৌ মোর নিয়াছিস বাঁশী ।

উচিঠে গরুঅ মনে তোঞ' মুচুকে হাসী
 তাক দেহ আইহনের দাসী ॥
 রাধা । পাস্তরে হারাজী বাশী মোর থানে খোজসি
 এহা না সহে মোর পরাণে ।
 হেন যবে বোলে আন কাটে' তার নাক কান
 তোজা তেজ' ভাগিনা কারণে ॥
 তুলনায় একটি জিনিস দেখা যাবে বড়ায়ি-রাধা বা বড়ায়ি-কৃষ্ণের
 দ্বি-সংলাপ গানে দ্বন্দ্ব-সংস্কোভ অনেক স্তিমিত । কারণ মূল বৈপরীত্য এদের
 সম্পর্কে নয় । যেমন—
 রাধা । বড়ায়ি হাথে ভাও মাথে করী চান্দ
 চন্দন চর্চিত গাএ ।
 যমুনার তীরে কদমের তলে
 কে না বাশী বোলাএ ॥
 বড়ায়ি । বাধা পাএ মগড় খাড়ু হাথে বলয়া
 মাথে বোড়াচুলা ।
 ধলাএ ধূসর নীল কলেবর
 সেই সে নান্দের বালা ॥

একটি বিষয়ে কৃষ্ণকীর্তনের সংলাপ পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করবে ।
 দ্বি-সংলাপ গানে রাধা-কৃষ্ণ, রাধা-বড়ায়ি, কৃষ্ণ-বড়ায়ি এদের পারস্পরিক
 কথোপকথন আছে । একটিও ত্রি-সংলাপ গান নেই ।* অর্থাৎ রাধা-কৃষ্ণ-বড়ায়ি
 তিনে মিলে পারস্পরিক সংলাপ নেই । একক সংলাপে তিনের অস্তিত্ব
 কথোপকথনও একবার মাত্র মিলছে । দ্বি-সংলাপ এবং ত্রি-সংলাপে কেবলমাত্র
 একটি সংখ্যার সামান্য পার্থক্য নয়, পার্থক্যটি গুণগত । প্রাচীন গ্রীক
 নাট্যকারদের মধ্যেও ইউরিপিডিসকেই অস্তিত্ব ত্রি-সংলাপের তাৎপর্য-
 আবিষ্কারক হিসেবে সম্মান দেওয়া হয় । সংলাপের নাটকীয় রস এর ফলে
 3rd dimension পায় অর্থাৎ দৈর্ঘ্য প্রস্থের সীমা ছাড়িয়ে বেধ-এর গভীরবতায়
 বিধ্বত হয় বলে নাট্য সাহিত্যের ঐতিহাসিকেরা মন্তব্য করেছেন ।

প্রাচীন বাংলা যাত্রায় ত্রি-সংলাপের তাৎপর্য অনাবিকৃত ছিল বলে মনে
 হয় । ভারতগো একবার রাধা-কৃষ্ণের দ্বি-সংলাপ পদের প্রথম স্লোকে বড়ায়ি

* কেবলমাত্র রাধা-কৃষ্ণের একটি সংলাপের গোড়ায় (ভারতগো) বড়ায়ি রাধাকে উপদেশ
 দিচ্ছে । ফলে ত্রি-সংলাপের আশ্রয় এসেছে ।

রাধাকে পরামর্শ দিয়েছে। বংশীধ্বনে রাধাকৃষ্ণের কলহের মাঝখানে একবার বড়ায়ির প্রবেশ ঘটেছে। * এবং অন্তহীন কলহের পুনরাবৃত্তিতে বড়ায়ির মধ্যস্থতা শান্তি বিধানে সাহায্য করেছে মাত্র। কিন্তু ঘটনার বিবর্তনে সামান্য ভূমিকা গ্রহণ ছাড়া বড়ায়ির এই সংলাপ এর নাটকীয় রসকে বেশি সাহায্য করে নি। সম্ভবত ত্রি-সংলাপের গভীর নাটকীয় তাৎপর্য বড়ুচণ্ডীদাসের আয়ত্তগম্য ছিল না।

॥ তিন ॥

শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের প্রধান আকর্ষণ রাধাচরিত্র। এই চরিত্রকে কেন্দ্র করেই আখ্যানবস্তুর বিবর্তন। নানা শিথিলতা এবং সংলাপ-বিস্তারের অপ্ৰয়োজনীয় দৈর্ঘ্যের মধ্যেও এই চরিত্র-চিত্রণে কবিচিত্ত অতন্ত্র।

রাধা চরিত্র সম্পর্কে প্রধানতম কথা হল এর বিবর্তন-ধর্ম। বিজয় শুশুনের মনসায় এ-বিবর্তনের কিছু পরিচয় আছে; বড়ুচণ্ডীদাসের রাধায় তা পূর্ণ বিকশিত। Dynamic বা পরিবর্তমান চরিত্র-চিত্র পুরানো সাহিত্যে একান্ত দুর্লভ; চাঁদসদাগরের ব্যক্তিত্ব ও পৌরুষ পরম কোতূহল ও আনন্দের আকর্ষক হলেও সে Static বা স্থির।

রাধা-চরিত্রের বিবর্তন মনস্তাত্ত্বিক। এ মনস্তাত্ত্বিক বিকাশের ভিত্তিতে রাধিকার যৌবন-চেতনাই প্রধানত ক্রিয়াশীল। বড়ুচণ্ডীদাসও যে এ-বিষয়ে সচেতন ছিলেন তা-ই আমরা আলোচনা প্রসঙ্গে দেখাবার চেষ্টা করব।

তাৎখুলখণ্ড থেকে বিরহখণ্ড পর্যন্ত চরিত্র এবং আখ্যান-বিকাশের পেছনে কালগত একটি পরিমাপ স্পষ্টতাবায় নির্দেশ করেছেন কবি। বসন্তকালে তাৎখুল প্রেরণ, শ্রীকৃষ্ণের তাবায়—

কুহুমিত তরুগণ বসন্ত সমএ।

তাত মধুকর মধু পীএ ॥

সুসর পঞ্চম শর গাএ পিকগণে।

তেকারণে খীর নহে মনে ॥

ভারবহন, ছত্রধারণ শরতের রৌদ্রে—

শরতের রৌদ্রে রাধা বড়য়ি বিকলী।

বৃন্দাবন খণ্ডের সূচনায় আবার বসন্ত-বর্ণনা—

* শ্রীকৃষ্ণকীর্তন—বঙ্গভট্টরঞ্জন রায় বিদ্যাবল্লভ সম্পাদিত চতুর্থ সংস্করণ (পৃঃ ১২৮-১২৯)।

বড়ায়ি-কৃষ্ণের একটি ত্রি-সংলাপ পদ কৃষ্ণের সংলাপাংশে শেষ হল। পরের একক সংলাপটি বড়ায়ির; তার পরেরটি রাধার।

এবে মলয় পবন ধীরে বহে । ল ।

মনমথক জাগাএ ॥ ল ॥

সুগন্ধি কুসুমগণ বিকসএ । ল ।

ফুটি বিরহি হৃদয় ॥ ল ॥

যমুনাথগে গ্রীষ্মকালে রোজতপ্ত পরিবেশ—

উপস্থিত হৈল হের গিরীশ সমএ ।

শীতল গভীর জলে বহিতৈ সুখাএ ॥

আবাব বিরহথগে ফিরে এসেছে চৈত্র মাস—

আইল চৈত মাস ।

কি মোএ বসতী আশ

নিফল যৌবন ভারে ॥

এক বসন্তে কাহিনীৰ আরম্ভ, তারপবে এল দ্বিতীয় বসন্ত আবাব যুরে, তৃতীয় বসন্ত এলে রাধা-বিরহে কাহিনী সমাপ্ত হল। অর্থাৎ দীর্ঘ দুই বছরের কাল ব্যবধান এ গল্পের আবস্ত থেকে শেষ পর্যন্ত বিস্তৃত। গল্পের আরম্ভে রাধা “এগার বৎসরের বালী”। রাধার এগার থেকে তেবো বৎসর বয়স পর্যন্ত চিত্তোন্মোচন এবং দেহ-মন-সমাযত উষ্মক মানসিকতার কাহিনী শ্রীকৃষ্ণকীর্তন। মাতৃষের জীবনে সাধারণ ভাবে দু বছরের মূল্য যাই হোক না কেন এই বয়সে তা বিশেষ তাৎপর্যবহ। এহ সময়টিই প্রকৃত বয়ঃসন্ধির কাল, দেহে ও মনে যৌবন ও যৌবন চেতনাব আবিভাবের সময়।

কবি জন্মথগেই রাধাব রূপবর্ণনায় বিশিষ্ট এবং সচেতন মনোভঙ্গির পরিচয় দিয়েছেন—

তীনভুবন জনমোহিনী ।

রতিরস কাম দোহনী ॥

শিবীষ কুসুমকৌঅলী ।

অদ্ভুত কনকপুতলী ॥

এর ভাব এবং ভাষার ব্যঞ্জনায় রাধার যে ভাব-রূপ ফুটে ওঠে তা কাম কল্পনায় অতি কোমল ও একান্ত ইন্দ্রিয়াবেশ পূর্ণ। এই অপূর্ব লাবণ্যযুক্ত নারীই ষুগ ষুগ ধরে মানবের কাম-বাসনা মন্থিত “কৌঅলী পাতলী বালী”। কিন্তু সে দুর্ভাগ্যবশত “নপুংসক আইহনের রাণী”। এখানেই সমগ্র চরিত্রটির মনস্তাত্ত্বিক বিবর্তনের সম্ভাবনা বীজাকারে নিহিত। রাধার যৌবন-সুখা সম্বন্ধে আশ্রয়নের তীক্ষ্ণবোধ ও ভবিষ্যৎ-চিন্তা লক্ষণীয়—

দেখি রাধার রূপ যৌবনে ।

মাঅক বুয়িল আইহনে ॥

বড়ায়ি দেহ এহার পাশে ।

রাধার চরিত্র-বিকাশের কতকগুলি স্তরের পরিচয়ে বিবর্তনটিকে সত্য করে তুলেছেন কবি। প্রতিনিয়ত বিপরীত মনন ও প্রবৃত্তির দ্বন্দ্ব বিশ্লেষণ করে স্বাক্ষর পদ্ধতি বড়ুচণ্ডীদাসে কেন বঙ্কিমচন্দ্র পর্যন্ত আমাদের সাহিত্যে প্রচলিত ছিল না। রাধার মানস বিবর্তনে ছুটি climax বা turning point লক্ষণীয়। একটি চরিত্রের আভ্যন্তরীণ, অপরটি বাইরের ঘটনার সঙ্গে সম্পর্কিত। একটি বৃন্দাবন খণ্ডে, অপরটি বাণখণ্ডে। এর মধ্যে রাধার মনোভাব ও কর্মপদ্ধতির স্তরে স্তরে পরিবর্তনশীলতা লক্ষণীয়। তাৎখূল থেকে নৌকাখণ্ড, ভারখণ্ড-ছত্রখণ্ডে, বৃন্দাবন-যমুনা-হারখণ্ডে, বাণখণ্ড থেকে বিরহ খণ্ডে এই বিবর্তন লক্ষ্য করা চলে।

কৃষ্ণ রাধার কাছে প্রেম নিবেদন করে তাৎখূল পাঠাল। প্রেম-নিবেদন না বলে একে দেহ-কামনাও বলা যেতে পারে। প্রসঙ্গত বড়ুচণ্ডীদাসের প্রেম-বোধের কিছুটা পরিচয় নেওয়া যাক। কেবলমাত্র বড়ুচণ্ডীদাসেই নয়, সেকালে সাধারণভাবেই প্রেম ও দেহ-কামনার মধ্যে কোন উল্লেখযোগ্য পার্থক্য লক্ষ্য করা যায় নি। বৈষ্ণবপদাবলী সাহিত্যের দু একজন কবির মধ্যে এর সামান্য পরিচয় মেলে। চণ্ডীদাস (পদাবলীর) অবশ্য স্পষ্টত ইন্দ্রিয়াতীত। সাধারণভাবে চৈতন্যোত্তর বৈষ্ণব কবিরাও তবু ব্যাখ্যায় যাই হোন না কেন রূপ-রচনায় দেহবদ্ধ প্রেম-প্রীতি-মিলন-বিরহের কথাই মুখর। বড়ুর কাব্যে কৃষ্ণের দেহকামনাকে প্রেম বলে আখ্যাত করতে আমাদের সঙ্কোচ হয় ঠিকই, কিন্তু রাধার দেহবোধে ক্রমে হৃদয়ের স্পর্শ প্রবলতর হয়েছে। হৃদয় সম্পর্কহীন দেহমিলনের ইন্দ্রিয় সর্বস্বতা ক্রমে রাধার কাছে হৃদয়প্রীতিতে নবতর মূর্তি ধারণ করেছে। অবশ্য পরিণতিতেও দেহ-সম্বন্ধকে কবি একাট-বারও একান্তভাবে বিস্মৃত হন নি।

কৃষ্ণ-প্রেরিত তাৎখূল এবং দেহ মিলনের আবেদন রাধা ফিরিয়ে দিয়েছে। তার বালিকা বয়স, সে—

না বুঝেঁ। রঙ্গ ধামালী ।

না জানো সুরতী কেলী ।

তারপর তার ঘরে স্বামী আছে, পরপুরুষের সঙ্গে তার কি সম্বন্ধ? এই দুটি কারণের তাৎপর্য উল্লেখযোগ্য। রাধার প্রথম বাণা অন্তরের। দেহমিলনের

সঙ্গে তার পরিচিতি নেই, সবে যৌবন দেখা দিয়েছে দেহে, দেহের এই প্রথম যৌবনে এখনও তার হৃদয়ের উদ্বোধন ঘটে নি। দেহে যা যৌবন হৃদয়ে তাই প্রেম। বয়ঃসন্ধি দেহে অন্তরের পূর্বরাগ। বয়ঃসন্ধির রাধা প্রেম জানে না। দেহে আর মনে তার মিলন হয় নি—তাই অন্ধ দেহাবেগে যৌবনচেতনার সাড়া জাগেনি। রাধা কৃষ্ণের তাষূল ফিরিয়ে দিল। দানধণ্ডে কৃষ্ণের ভয় প্রলোভন অহরোধ কিছুতেই রাজী হল না। দানধণ্ডের দেহ-মিলন প্রায় একপক্ষের বলপ্রয়োগ। মিলনান্তে রাধাব মানসিক প্রতিক্রিয়ায় একটা সর্বাঙ্গিক ঘূনার ভাবই প্রকট—

ভাল ভৈল বড়ায়ি মোর ভৈল পরতেখ ।

নিজ পতি বিহানে আবধা মোব দেখ ॥

একসবী ধনে লগ পাইলৈঁ আপারে ।

এত দুখ দিঅঁ বিধি নির্ঝিল আশ্বারে ॥

লয়িঅঁ চল বড়ায়ি নিজ মোর দেশ ।

সে কাহাঞিঁ লাগি ভৈল পাঞ্জর শেষ ॥

নোকাথণ্ডেব সংলাপ-সঙ্গীতে ঘটনার প্রায় পুনরাবৃত্তি। কৃষ্ণের কামনা, রাধাব প্রত্যাখ্যান। অবশেষে বাধ্য হয়ে রাধার আত্মসমর্পণ—প্রায় বলপ্রয়োগের সমান। কিন্তু দেহ-মিলন সম্পর্কে রাধার ভীতি অনেকাংশে অপসারিত। শ্রীকৃষ্ণের বিরুদ্ধে সেই তীব্রব্রণা ও উচ্চকণ্ঠ ক্রোধ কিছুটা পরিবর্তিত। বড়ায়ির কাছে রাধার দেহ-মিলনান্তে যে বিরতি তাতে আগের মত খিকারবাণী শোনা যাবে না আর—

কখৌদ্র থেআইল নাঅ চক্রপাণী ।

ঝাবর নাঅ নৈল চারি পাসে পাণী ॥

বড়ায়ি বড় ভব পাইলৈঁ যমুনার জলে ।

পার কৈল মোকে ভাল কাহাঞিঁ গোআলে ॥.....

আচম্বিত খরতর বহিলেক বাঅ ।

মার যমুনাতে ডুবিঅঁ গেল নাঅ ॥

ডুবিঅঁ মরিঠো যবেঁ না থাকিত কাহে ।

আস্মা লঅঁ সান্তরিঅঁ রাখিল পরাণে ॥

এবার কাহাঞিঁ বড় কৈল উপকার ।

জরমেঁ স্থখিঠে নারেঁ এ গুণ তাহার ॥

রাধা-চরিত্র-বিবর্তনের এই ইঙ্গিত তারথণ্ডে স্পষ্ট হয়েছে। রাধা

এখানে অনেক পরিমাণ সক্রিয়। ভারবহনে এবং ছত্রধারণে কৃষ্ণকে সে নিয়োজিত করেছে, ভবিষ্যতে দেহ-দানের প্রতিশ্রুতিও দিয়েছে—‘মজুরিআ’ বৃত্তি নিয়ে নানা রহস্য-কৌতুক করেছে এবং শেষ পর্যন্ত দেহ-মিলনের প্রতিশ্রুতি পালন করেনি।

ভারথও-ছত্রথওে রাধার সক্রিয়তা দেহ-নিরপেক্ষ, বলা যেতে পারে অনেকখানি প্রেম-নিরপেক্ষও। বৃন্দাবনথওে প্রেম ও দেহমিলনে রাধার সক্রিয়তা স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। তার বিরহে কৃষ্ণ কাতর বড়ানির মুখে এই বার্তা শুনে সে বৃন্দাবনের পুষ্পবনে প্রবেশ করেছে—রাধার এই গমনে সুরের ও মনোভাবের এমন সর্গাঙ্গীন পরিবর্তন লক্ষণীয় যে একে অভিসার বলে উল্লেখ করা চলে। সখী-পরিবৃত্ত রাধার বৃন্দাবন-প্রবেশে এই চিত্র উল্লাসভরে এঁকেছেন বড়ুচণ্ডীদাস—

আগু করি বড়ায়িক চন্দ্রাবলী জাএ ।
চিন্তের হরিষে সব গোপী গীত গাএ ॥
বৃন্দাবন জাএ রাধা রস পরিহাসে ।
আড় নযনে দেখে কাহাঞি'ক পাশে ॥
থসাত'। বাকিল পুণী কুন্তল ভার ।
সবন ছাড়িল রাধা হান্সী আপার ॥
চুষন করিল রাধা সখিব বদনে ।
ভাল গীত গাএ বুলী পড়িল মদনে ॥

বৃন্দাবনথওে রাধার মনের বাবা কেটে গেছে। এবারে প্রধান হয়ে উঠেছে বাইরের বাধা। কৃষ্ণের সঙ্গে মধ্যবৃন্দাবনে ‘মিলনে’ আপত্তি নেই তার। কিন্তু—

যত দেখ মোর সখিগণে ।
কাহারো ভাল নহে মনে ॥ ল কাহাঞি' ॥

এবং

সামী সাম্র ছইহে। খরতর ।
আর থল সকল নগর ॥
সব তোর মোর দোষ চাহে ।
তুঁসি মোর মন খীর নহে ॥

এই বাইরের বাধা-অপসারণে একটু অলৌকিক উপায়ের অবতারণা করেছেন কবি। ঘটনাটি অলৌকিক এবং বাহ্যিক। ঘণেশদার কাছে রাধা কৃষ্ণের

বিরুদ্ধে অভিযোগ করেছে তার হার ছিনিয়ে নেবার। এই অজুহাতে কৃষ্ণ তার প্রতি সম্মোহন বাণ নিক্ষেপ করেছে। রাধার সব বাধা ঘুচে গেছে। তার হৃদয়কামনা উদ্গম হয়ে প্রকাশ পেয়েছে—

এথাঞ্চিত্ রহিঅঁ বড়াযি সাজাইবৌ ঘর।
 এথাঞ্চিত্ আণায়িবৌ বড়াযি নান্দে'র স্তম্ভর ॥
 এথাঞ্চিত্ তা লয়ি মোঁ করিবৌ শৃঙ্গার।
 সফল করিবৌ নব যৌবন ভাব ॥
 কত সহিবৌ এ বড়াযি ল।
 কুসুম শর বাণ কত সহিব ॥

বংশী খণ্ডে রাধা কৃষ্ণের বাঁশ চুরি করেছে, কোতুক রহস্তে একটা দ্বন্দ্বের আভাস ফুটে উঠেছে। বংশীখণ্ডে প্রকৃত পক্ষে রাধাকৃষ্ণে কোন বিরোধ নেই। যে বিরোধিতা চিত্র তা 'রসকলহ' নামেই আখ্যাত হবার যোগ্য।

বিবহখণ্ডে বাধাব প্রেমাহুত্বিত অন্তরের গভীরতর প্রদেশকে মন্থিত কবেছে। কোতুক-বহস্ত ঝিলনের স্থানে বিবহের বেদনা সুগভীর আর্তি ফুটিয়ে তুলেছে। এ খণ্ডেব বাধার সঙ্গীত গুলোর লিরিকধ্বং যে অধিক তা আগেই বলেছি। তবে এখানে বাধার বিবহে যে মনোভাব ব্যক্ত তা দেহ মিলনের কামনায় কম্পিত। তবে দেহকে কেন্দ্র করলেও মনের লীলা এখানে অধিকতর নভোচারী।

। তার ॥

এই 'নাট্যগীতি'তে অপ্রধান চরিত্র কৃষ্ণ এবং বড়াযি। এদের মধ্যে কৃষ্ণের ভূমিকা আবার প্রধানতব। কৃষ্ণের চরিত্রাঙ্কনে বড়চণ্ডীদাসের একটু দ্বিধা আছে। পৌরাণিক কংসারী কৃষ্ণ ভগবান বিষ্ণুর বীর রমায়ক অবতার। তার দেহরূপ বর্ণনায়ও সংস্কৃত কাব্যোচিত শ্রেষ্ঠ উপমাটির সঙ্কলন করেছেন কবি। কিন্তু এই চিন্তা কবির হৃদয়ের এবং চরিত্রবোধের অন্তরে প্রবেশ করতে পারেনি। ফলে আমরা যাকে লাভ করেছি তার মধ্যে উন্নত মনোবৃত্তিব অভাব থাকলেও প্রাণময়তার হানি ঘটে নি।

কৃষ্ণ চরিত্রের উপাদান চারটি, কাম বৃত্তির প্রবলতা, বালমূলভতা, লঘু কোতুক এবং গ্রাম্যতা। এই চারটি উপাদানের মিশ্রণ ঘটেছে তার মধ্যে। মিশ্রণের অল্পপাতে সর্বত্র সমতা নেই, আর থাকা স্বাভাবিকও নয়।

কৃষ্ণের চরিত্রে যে কাম-বাসনার অতি-প্রকাশ তার সঙ্গে হৃদয়ের সম্পর্ক

কম। রাধা চরিত্রের শেষ পর্যায়ে দেহ ও মনে যে সন্মিলন কৃষ্ণচরিত্রে তার সন্ধান মেলে না। রাধার রূপবর্ণনা শুনেই সে দেহভোগের জন্ত চঞ্চল হয়ে উঠেছে রাধার আপত্তি সত্ত্বেও প্রায় বলপ্রয়োগ করতে সে দ্বিধা করে নি। কৃষ্ণের এই কাম-ক্রীড়ার বিস্তৃত বিবরণে যখনই কোতুক হাস্য এবং বালশূলভতার স্পর্শ লেগেছে কেবলমাত্র তখনই তা আশ্বস্ত হয়ে উঠেছে।

বড়ুর কৃষ্ণের দেহ-কামনা নাগর মনোবৃত্তির স্পর্শে মার্জিত নয় এবং বক্র তীক্ষ্ণতাও পাষ নি। বিদ্যাপতির কৃষ্ণচরিত্রেও লাম্পট্যের চিহ্ন স্পষ্ট। প্রথম যৌবনের দেহ চেতনাহীন বাধাকে সেও বলপ্রয়োগে আয়ত্ত করতে চেয়েছে। তবে তার ব্যবহার গ্রাম্যতামুক্ত। রাজসভার নাগরবিলাসীর পরিচয় তার বাচন ভঙ্গিতে অতি প্রকট। বড়ুর কৃষ্ণে নাগর বৈদম্ব্যের অভাব আছে, কিন্তু গ্রাম্য প্রাণোচ্ছলতা সে অভাব পূর্ণ করেছে। রাধার দেহ কামনায় সে মজুর হয়ে ভার বয়েছে, নোকে। বানিয়ে মাঝি সেড়েছে, আর বড়ায়ির কথা বিশ্বাস করলে তো তার চারিত্রিক পরিবর্তনই ঘটেছে বলতে হয়—

পথে জাযিঠে কথা কহে সুবুধী বড়ায়ি।

এবে স্ফুরিত ভৈল স্তম্ভর কাহাঞি।...

এবে সব লোকের সে করে উপকার।

ধবমদেখিআ সে তেজিল পরদার ॥

[অবশ্য এর সত্যতা স্বীকার করবার কারণ নেই। বড়ায়ির ভূমিকা মনে রাখলেই কৃষ্ণের প্রতি তার এই প্রশংসা বাচনের সাম্প্রতিক কারণের সন্ধান পাওয়া যাবে।] বিশেষ করে কালীদহ কালীয়া নাগের কবল থেকে মুক্ত করে আপনার জলক্রীড়ার উপযুক্ত করবার জন্য বিপজ্জনক কাজে লিপ্ত হতে সে দ্বিধা করে নি এজাতীয় কর্মের মধ্যে প্রণয়ীশূলভ ‘ধীরললিত’ গুণাদির অভাব থাকতে পারে কিন্তু এর ফলেই তাকে নাগর লাম্পট্যের স্তরে ফেলে রাখা সম্ভব নয়। এ সব কর্মে কোথাও হুঃসাহসিকতা কোথাও বা কোতুক ভঙ্গি তাকে রূপ মনোবিকার থেকে সুস্থ সবল গ্রাম্যতায় সংস্থাপিত করেছে।

কৃষ্ণের বালক-স্বভাব এবং বীবদম্ভ হাস্যের কারণ হয়েছে এ কাব্য-নাট্যে এবং এই হাস্য-বিকীরণ চরিত্রটিকে লালসা-লোলুপতার এক বিচিত্র বর্ণোচ্ছলতায় মণ্ডিত কবেছে। বংশীধ্বনে বাঁশী হাবিয়ে কৃষ্ণের কাতরতায় তার বালক-স্বভাব সর্বাধিক প্রকট হয়েছে। এত মূল্যবান বাঁশীটি তার হাবিয়ে গেল, কি কৈফিয়ৎ দেবে সে ভাই বলরামকে—

মাঞি নিবধিল পুতা কাহেল।

না করিহ গোষ্ঠে সয়নে ।

সেহো বোল না শুণিল কানে ল ।

কাজেই

“সুনি বাপ মাঞ” দিব গালী ॥”

কাব্যের মুখবন্ধে কৃষ্ণজন্মের উদ্দেশ্য হিসেবে কংসনিধনের কথা উল্লেখ করা হলেও কাব্য মধ্যে বীররসের স্থান নেই এবং প্রবেশের স্রবোগও নেই । মাঝে মাঝে কৃষ্ণ যে বীরত্বের গর্ব করেছে অনেক সমালোচক প্রেমকাব্যের নায়কের পক্ষে তা অসমীচীন বলে নির্দেশ করেছেন । কিন্তু কৃষ্ণের এই দণ্ডে [স্বভাবতই এ দণ্ড বহুবারস্ত মাত্র । একবার খেলাচ্ছলে হাতের তীর ছুড়ে (বানধণ্ডে) সে আঁতকে উঠেছে ভয়ে ।] তার চরিত্রের গ্রাম্য বালকোচিত ভাব প্রকাশ পেয়েছে এবং একটা লঘু কোতূকের হাস্য এ চরিত্রটিকে আমাদের সহানুভূতি থেকে একেবারে বঞ্চিত করে নি । রাধাকে বশ করবার জ্ঞান কৃষ্ণ নানাভাবে বীরত্ব প্রকাশ করেছে, তার আদেশ অমান্য করলে যে অবিলম্বে তার মৃত্যু পর্যন্ত বটে যেতে পারে এ ভয় দেখিয়েছে । সে যে দেবরাজ বনমালী এবং কংস ধ্বংসের জ্ঞানই তার জন্ম একথা ঘোষণা করতেও ভোলে নি । কিন্তু “ঘোড়াচুল কাছাই”-এর এত কথাও কেবল হাসিরই উদ্দেশ্য করেছে । কবি এ-বিষয়ে সচেতন । কৃষ্ণের বীরত্ব-অহঙ্কারের পরেই তিনি বলছেন— “এহা সুণী বড়ায়িতে উপজিল হাস ।”

কিন্তু হান্সরস উদ্ভব হয়ে ওঠে যখন বিরহখণ্ডে কৃষ্ণ ভণ্ডযোগীর বেশ পরে গম্ভীর হয়ে অবৈধ প্রেমের বিরুদ্ধে ধর্ম উপদেশ দিতে থাকে—

তোরে বোলে চন্দ্রাবলী

আন্ধে দেব বনমালী

কেহে বোল ছেন পাপবাণী ।

মাঅ যশোদা মোর

মামা আইহন ল

তোন্ধে মোর সোদর মাউলানী ॥

বড়ায়ির ভূমিকা টাইপ জাতীয় । তার রূপবর্ণনায় কবি যেন চরিত্রটির অন্তর-পরিচয় উদ্ঘাটিত করেছেন—

খেত চামর সম কেশে ।

কপাল ভাঙ্গিল দুইপাশে ॥

অহি চুন রেখ যেক দেখি ।

কোটর বাটুল দুই আখি ।

রসিকতায়, কুট বুদ্ধিতে, ছদ্ম অভিনয়ে, রাধা-কৃষ্ণের কলহ ও বিলাস

থেকে বহু দূরে অবস্থানে বিস্তৃত প্রযোজন মত অল্পপ্রবেশ করে সন্ধি স্থাপনে সাহায্য করায় তার দৃতী-ভূমিকা সার্থক। তবে সে হীরামালিনী শ্রেণীর কুটনীর নয়। এ মিলনে তার স্বার্থ নেই। কোতুক এবং আনন্দই একমাত্র লভ্য। তাই বড়ায়ির চরিত্র রাধার শুভাশুভের প্রশ্নে হৃদয়াবেগে যুক্ত। কৃষ্ণের মদন-বাণে রাধা যখন মুর্ছিত হয়ে পড়ল বড়ায়ি তখন সাধারণ কুটনীর মত আচরণ না করে কৃষ্ণকে বন্দী করে রাধার প্রাণদানের ব্যবস্থা করে তবে ছাড়ল। বড়ায়ির সঙ্গে রাধার প্রাণের সম্পর্ক—স্বার্থের নয়।

॥ পাঁচ ॥

ত্রিকৃষ্ণকীর্তনের অল্লীলতা। সম্বন্ধে যে অভিযোগ তা অস্বীকার করবার মত নয়। কিন্তু ল্লীলতা ও রুচিবোধ সম্পর্কিত প্রাচীন ভারতীয় আদর্শ বর্তমানের থেকে ভিন্নতর ছিল বলেই মনে হয়। তবু এ কাব্যে দেহকামনাব উদগ্রভাষ এবং দেহ-মিলনের বর্ণনার পুনরুক্তিতে ল্লীলতার ভারসাম্য নষ্ট হয়েছে। কিন্তু দেহ-মিলনের পুনরুক্তিও রাধার চরিত্র-বিকাশে নবতর পন্থাস্রবের ইঙ্গিতে সত্য এবং কৃষ্ণ চবিত্রের বাল-স্বলভ লঘু কোতুকে তাব দেহকামনার কামুকতাও স্তিমিত।

ত্রিকৃষ্ণকীর্তন রাধাবিরহ খণ্ডে খণ্ডিত। কাব্য পরিণতিতে কি ছিল আজ আর জানবার উপায় নেই। কিন্তু আখ্যান ও চরিত্রের গতি দেখে মনে হয় পরিপূর্ণ মিলন-সমাপ্তিই অপ্রাপ্ত অংশের সঙ্গে ছারিয়ে গেছে। এবং সে মিলনও ভাবসম্মিলন নয়। পরিপূর্ণ দেহ-মন-প্রাণের মিলন। কারণ এ মিলনে বাধা কোথায়? রাধার অন্তর-বাধা অপসারিত, সমাজ ও সংসার-চেতনাও বিদূরিত। কিন্তু কৃষ্ণের বৈরাগ্য? কৃষ্ণের বৈরাগ্যকে যে গভীরভাবে গ্রহণ করা যায় না তা আগেই বলেছি। বাল-স্বলভ লঘু-চাপল্য ও পরিহাস-রসিকতা সৃষ্টির জন্তু কৃষ্ণের এই ভণ্ড যোগীবেশ। এবং বাণখণ্ডের পর থেকে কৃষ্ণের যে এই আপাত নিরাসক্তি (যদিও বাণখণ্ডেরই শেষ দিকে এবং বিরহখণ্ডে একাধিকবার দেহমিলনের উল্লাসের ছবি আছে) দেখে বলতে ইচ্ছে করে,

জানি জানি, বারম্বার প্রেমসীর পীড়িত প্রার্থনা

শুনিয়া জাগিতে চাও আচম্বিতে ওগো অনামনা,

নূতন উৎসাহে।

তাই এ নাট্যগীতের বিচ্ছেদান্ত পরিণতির কোন সম্ভাবনাই মনে আসে না।

৫ // মনসামঙ্গল //

॥ এক ॥

অজস্র মঙ্গলকাব্যের এবং অন্তত তিনটি ধারার সুস্পষ্ট প্রাধান্তের মধ্য থেকে, আমরা কেন যে বিশেষ করে মনসামঙ্গলের আলোচনায় অগ্রসর হয়েছি তা কিছুটা কৈফিয়ৎ দাবী করে। ব্যাপকতায় ও জনপ্রিয়তায় চণ্ডীমঙ্গল বা ধর্মমঙ্গলের স্থানও এমন কিছু গৌণ ছিল না সেকালের বাংলাদেশে। কিন্তু নিঃসংশয়ে এ-তিন ধারার মধ্যে মনসামঙ্গলই কাব্য-মূল্যে শ্রেষ্ঠ। ইতিহাস-বিচাব থেকে কাব্য-সৌন্দর্য আলোচনার প্রস্নে এই ধারাকেই তাই প্রাধান্য দিতে হবে। কি আখ্যান-নির্মাণে, কি চরিত্র-চিত্রনে মনসামঙ্গলের কিছু অবদান যুগোত্তীর্ণ, এবং ধর্মপ্রভাব-নিরপেক্ষভাবেই পাঠকচিত্তে আশ্রয়।

অবশ্য মঙ্গলকাব্যধারার শ্রেষ্ঠ কবি হিসেবে মুকুন্দরামকেই হয়ত উল্লেখ করতে হবে। আর যদি অন্নদামঙ্গলকেও এই গোষ্ঠীভুক্ত করি তো একক কবি হিসেবে ভারতচন্দ্রের প্রতিভারই অবিচল-শ্রেষ্ঠত্ব স্বীকার করে নিতে হবে। মনসামঙ্গলের ভাণ্ডে এমন প্রতিভাধর কোন কবির আবির্ভাব ঘটে নি এ-কথা বিজয়গুপ্ত, নারায়ণ দেব, দ্বিজবংশী এবং কিছু পরিমাণে কেতকাদাস কেমানন্দের নাম মনে রেখেও ঘোষণা করা চলে। কিন্তু মনসামঙ্গল কাব্য-ধারায় স্বাভাবিক ভাবেই এমন একটা সাহিত্যগুণদীপ্ত ঐতিহ্যের সৃষ্টি হয়েছে যে ছোট বড় যে কোন কবিই এই ধারায় কাব্য-রচনা করেছেন, ঐতিহ্যসূচী অন্তত পাঠযোগ্য গ্রন্থ বাংলা সাহিত্যকে তাঁরা উপহার দিতে পেরেছেন। তবে এ ঐতিহ্য সৃষ্টি হয়েছে উপরোক্ত কবিদের হাতে এবং মনসামঙ্গল ধারার এঁরাই বড় কবি। অত্যাশ্রয়ের পাঠযোগ্যতা ঐতিহ্যসৃষ্ট কাহিনী ও চরিত্রবোধগত, রচনা-সৌকর্যের ফল নয়।

উপরোক্ত কবিদের মধ্যে একজন কাউকে নিঃসংশয়ে শ্রেষ্ঠ বলা যায় এ বিশ্বাস আমার নেই। কবি ক্ষমতার সাধারণ বিচারে এরাও মাঝারি ধরনের রচয়িতা। মনের প্রবণতায় এবং রচনাভঙ্গিতে এঁদের মধ্যে কিছু পার্থক্য থাকলেও চরিত্র-বোধে এবং কাহিনী-গঠনে মৌল ঐক্য আছে।

মনসামঙ্গল কাব্যধারার একটি সমষ্টিগত কাব্য সৌন্দর্য বিচারই আলোচ্য

প্রবন্ধের লক্ষ্য, কবিদের ব্যক্তিত্বের কীণ প্রবণতা-বৈশিষ্ট্য অনেকটা গবেষণার সাহায্যী।

॥ দুই ॥

কাব্য বা কথাসাহিত্য যেখানেই কাহিনী আকর্ষণের কেন্দ্রে সেখানে প্রট-নির্মাণ সৌন্দর্য-বিচারের একটি প্রধান নিরিখ। প্রটে সময়ে-গাঁথা কতকগুলো ঘটনার পারস্পর্য থাকে। কিন্তু এখানে তার শুরু, শেষ নয়। ঘটনার পর ঘটনা ঘটে যাওয়াই নয় কেবল—এই ঘটনার সঙ্গে কার্যকারণসূত্রের ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ আবিষ্কার করা চাই। কতকগুলো টুকরো ঘটনাকে নিয়ে কোন একটি আইডিয়া বা একটি চরিত্রের জীবনসূত্রে মালা গাঁথলেই আখ্যান-নির্মাণ সার্থক হয় না, তার মধ্যে একটি কেন্দ্রীয় ঐক্য প্রয়োজন। একটি মৌল সমস্তার বীজ থেকে বহুদল পত্রের মত যে বিকাশ আখ্যান-কাব্যের তাই আদর্শ।

চণ্ডীমঙ্গলের দুটি ভিন্ন কাহিনী কালকেতু আর ধনপতিকে কেন্দ্র করেছে। কিন্তু কালকেতুর জীবনের ঘটনাগুলি কি কোন কেন্দ্রীয় ঐক্যে নিবিড়-বদ্ধ? পশু-হনন, ভোজন-প্রাচুর্য আর দারিদ্র্য-বহনে তার বর্বর জীবনের নৈমিত্তিকতা, চণ্ডীর অঘাতিত রূপায় অভ্রম সম্পদে তার দারিদ্র্য-উত্তরণ, কিংবা কলিঙ্গরাজের সঙ্গে তার সংঘাত সবই কতকগুলো বিচ্ছিন্ন টুকরোর মত কালকেতু নামক মাগুটির চারপাশে জড়ো হয়েছে মাত্র। * আসলে কালকেতুর জীবন-সমস্তার কোন বিশিষ্ট রূপের সঙ্গে এ ঘটনাবলী আমাদের পরিচিত করায় না। কালকেতুর গল্পে তাই স্বল্প প্রায় অনুপস্থিত। ধনপতির গল্পও নানা টুকরো কাহিনীর সঙ্কলন। পৃথক ভাবে অনেকেরই হয়ত কিছু রসাবেদন আছে। কিন্তু যেখানে কাহিনীর অঙ্গীকার সেখানে খণ্ডকে অখণ্ড করে তোলা চাই। ধনপতি-কাহিনীর ব্যর্থতা সেখানে। তাই চণ্ডীর সঙ্গে তার বিরোধ খুবই আকস্মিক বলে মনে হয়, মনে হয় কৃত্রিম অন্তর্ভুক্ত বলে। ধর্মমঙ্গলের বিস্তৃত কাহিনীতেও অনেক টুকরো সংগ্রামের বর্ণনা। তবে তার একটি কীণসূত্র আছে। মহম্মদ পাঞ্জের দ্বারাই তারা পরিকল্পিত—লাউসেনকে হয়ে প্রতিপন্ন করে বিনাশ-সাধনের জন্ত এই বুদ্ধঘটনার উপস্থাপনা। কিন্তু বাইরের ঘটনা-গত এই সামান্য ঐক্য বুদ্ধবর্ণনার পৌনঃপুনিকতায় প্রায় অবলুপ্ত। এবং মাহমুদ-

* মুহম্মদ নামক প্রবন্ধে বিতৃতভাবে আলোচিত।

চরিত্রের এই ভাগিনেয়-বিষেবের কারণ থাকলেও তার এত জিহাংসা-ভীত বিস্তার একটা অন্ধ জিনের মতই মনে হয়। দ্বিতীয়ত, লাউসেনের পক্ষ থেকে মাতুলের ষড়যন্ত্রের বিরুদ্ধাচরণ নেই, মাথা নীচু করে প্রত্যেকটি চক্রান্ত ও যুদ্ধের সামনে নিজেকে দাঁড় করিয়ে প্রতিষ্ঠিত করবার চেষ্টা আছে। রূপকথার রাজপুত্র যেমন আহুগত্যের পথে দেবালুগ্রহে সব চক্রান্ত থেকে শেষ পর্যন্ত জয়ী হয়ে বেরিয়ে আসে ঠিক তেমনি। তাই এ গল্পেও কোন কেন্দ্রীয় দ্বন্দ্ব নেই, যার ঘাত-প্রতিঘাতে কাহিনীর অগ্রগতি অমুসরণযোগ্য হয়ে ওঠে।

এ দিক দিয়ে মধ্যযুগের বাংলাকাব্যে মনসামঙ্গল একক। মনসামঙ্গলই একমাত্র কাব্য যার অন্তর-বাহির ব্যাপ্ত করে একটা ভীত সংগ্রাম আশ্রস্ত প্রসারিত। সে সংগ্রাম কেবল ঘটনাগত দ্বন্দ্ব বা রাজ্যে রাজ্যে যুদ্ধের পর্যায়ভুক্ত নয়, ব্যক্তিত্বের সঙ্গে ব্যক্তিত্বের, নীতির সঙ্গে শক্তির, বলা যেতে পারে মুক্ত বুদ্ধির সঙ্গে যুগ সঞ্চিত অন্ধভক্তির। এই দ্বন্দ্ব-বীজে কাহিনীর প্রাণ, এরই আকর্ষণে ঘটনার মালা কেন্দ্রবিন্দু, আর প্রতিটি খণ্ডই অথঙে ব্যঞ্জিত, গভীর তাৎপর্যবহ। এমন একটি মৌল দ্বন্দ্বের কল্পনা সেকালে কবিদের চेतনায় ধরা পড়েছে দেখে বিস্মিত না হয়ে পারা যায় না।

মনসামঙ্গলে প্রসংগচ্যুতি নেই, অনাবশ্যক নেই, দীর্ঘ বিভানিত দেব-বন্দনা ও ভক্তিরসের প্রবাহ নেই এ-কথা আমরা বলি না। আর এ প্রত্যাশাও ঠিক নয়। মঙ্গলকাব্যের বিশিষ্ট কাঠামোর অমুসরণ করেছেন মনসামঙ্গলের কবিরাও। প্রথমে দেবী বৃন্দনা, দিগ্বন্দনা, কবিদের আত্মজীবনী, স্বপ্ন-দর্শন, স্বর্গকাহিনী, পরিশেষে মর্ত্যবিবরণ। মর্ত্যবিবরণেও প্রসংগচ্যুতি যথেষ্ট। রান্নার তালিকা। কাঁপড়-গয়নার ফর্দ থেকে নারীদের পতিনিদ্দা, আর পূজা অর্চনার, খুঁটিনাটি বর্ণনার প্রাচুর্য মনসামঙ্গলেও আছে। স্বভাবতই গ্রীকনাটকের ত্রৈক্যের আদর্শ এখানে অমুসরণীয় নয়, হওয়া উচিতও নয়। মঙ্গলকাব্যের এই Pattern এর কথা মনে রেখে, আর মনে নিয়েই এর কাহিনীগত ঐক্যকে বুঝতে হবে, আর যুগগত ‘ছাড়’ কিছুটা দিতে হবে বৈকি!

চাঁদ-মনসার সংগ্রামই কাহিনীর অবলম্বন। এই সংগ্রামের পথে ঘটনার খণ্ডগুলি এইভাবে এসেছে। * মনসা চাঁদের “শুয়াবাড়ি” কেটেছে। চাঁদের বন্ধ শব্দের গারুড়ী (মতান্তরে ধ্বজতরী ওঝা) সুপারির

* এ আলোচনার বিষয় শুধু নারায়ণদেবের কাব্যের সাহায্যই বেশি নেওয়া হয়েছে।

বাগানটি জীইয়ে তুলেছে। মনসা তখন নানা কৌশলে ধ্বস্তরীকে বধ করেছে। অতঃপর নিশ্চিন্তমনে মনসা চাঁদের উপবন ধ্বংস করেছে। কিন্তু মুহূর্ত মধ্যে মহাজ্ঞানবলে চাঁদ তাকে বাঁচিয়ে তুলেছে। মনসা এবার নটীর বেশে চাঁদের মনোহরণ করে মহাজ্ঞান নিয়ে গিয়েছে। এরপরে মনসার পক্ষ থেকে যে আঘাত এসেছে তা গুরুতর। তাতে বিষ মিশিয়ে ছয় ছেলেকে বধ করেছে মনসা। বাণিজ্য-প্রত্যাগত চাঁদের অতুল সম্পদপূর্ণ ডিঙাগুলি ডুবিয়ে দিয়েছে। আর পরিশেষে চাঁদের বৃদ্ধ বয়সের একমাত্র অবলম্বন লক্ষ্মীন্দরকে হত্যা করেছে। কিন্তু চাঁদ সদাগর মাথা নোয়ায় নি। এ পর্যন্ত কাহিনীর একটি পর্ব।

ঘটনাগুলি থেও থেও বিতর্ক, কিন্তু এই থও সজ্জায় একটি ক্রমোন্নতি আছে। সংগ্রাম তীব্র থেকে তীব্রতর হয়েছে। আঘাতের লক্ষ্য বাইরের বস্তু থেকে অন্তরের গভীরতায় ক্রমেই প্রসারিত হয়েছে। আর চাঁদের প্রতিরোধও বাইরের বস্তু-অবলম্বন হারিয়ে সম্পূর্ণ অন্তরময় হয়ে উঠেছে। বন্ধু ধ্বস্তরীর সাহায্য কিংবা মহাজ্ঞানের সাহচর্যে যে প্রতিরোধ, তার শক্তি-উৎস চাঁদের আপন হৃদয়ে নয়। প্রথম দিকে মনসা কিছু পিছু হটেছে, পিছু হটে নতুন কৌশলে চাঁদের প্রতিরোধ চূর্ণ করেছে। কিন্তু ধ্বস্তরীর মৃত্যু এবং মহাজ্ঞান-হরণের পরে চাঁদের যে প্রতিরোধ তা কেবলই হৃদয়েব। মনসাব আক্রমণ-জাত বিনাশ তাতে রুদ্ধ না হলেও জয়ের সীমা তার সামান্যতম বিস্তৃতি পায় নি। গল্পের শ্রোতা এমনি করে বহির্জগত থেকে অন্তর্জগতের প্রাধান্য এসেছে ক্রমেই।

পরবর্তী পর্বে কাহিনী বাস্তব পৃথিবী ছেড়ে স্বপ্ন-কল্পনার পথ ধরেছে। বেহুলা চরিত্র-বিচারে কাহিনীর এ-অংশের পরিচয় নেবার চেষ্টা করা যাবে।

কাহিনীর সমাপ্তি নিয়ে যে প্রশ্ন তার বিচারও চাঁদ-চরিত্রের বিশ্লেষণ-সাপেক্ষ।

কাহিনীর প্রারম্ভে মূল দৃশ্যটি শুরু হবার আগে স্বর্গবিবরণ মঙ্গলকাব্য মাত্রেরই একটি সাধারণ ঐতিহ্য। কিন্তু মনসামঙ্গলের কোন কোন কবি, বিশেষ করে বিজয় গুপ্তের হাতে, এই সাধারণই অসাধারণ হয়ে উঠেছে। খুব প্রত্যক্ষ না হলেও অন্তত একটি প্রধান চরিত্রের পরিণতির প্রক্রিয়া বেশ মনস্তাত্ত্বিক নৈপুণ্যের সঙ্গেই স্বর্গ কাহিনীর অন্তরে অন্তরে জড়িয়ে আছে। মনসামঙ্গলে একটি প্রধান চরিত্র মনসা, ছুইয়ের একটি। তার পূর্বজীবনের নানা অভিজ্ঞতার মধ্য দিয়ে ব্যক্তিত্বের বিশিষ্ট প্রবণতা কি করে ক্রমে জন্ম নিল

তার ইতিহাস মিলবে এখানে। কাজেই ঘটনার মূল সূত্রে এ অংশ পরিহার্য নয়। নারায়ণ দেবের স্বর্গবিবরণে নানা পুরাণের সার সঙ্কলন ঘটেছে। এদের বিস্তার মূল কাহিনী-বস্তুর সঙ্গে প্রায় কোনদিক দিয়েই সম্পর্কিত নয়।

পার্শ্বকাহিনী হিসেবে হাসান-হোসেনের কথা কৌতূহলোদ্দীপক হলেও অনাবশ্যক। মূল স্বপ্নসংগ্রামের সঙ্গে তার সম্পর্ক আদৌ প্রত্যক্ষ নয়। তবে পৃথক ক্ষুদ্র কাহিনী হিসেবে এরও পাঠযোগ্যতা স্বীকার্য। কারণ এখানেও একটি বিরোধের মূলে ঘটনার বিকাশ। ভক্ত রাখাল বালক তথা মনসার সর্পশক্তি এবং হাসান-হোসেনের রাজকীয় শক্তির মধ্যে সংঘাত গল্পটিকে কিছুটা উপভোগ্য করলেও চাঁদ-মনসার দ্বন্দ্বের এর স্থান নেই; মনসা-চরিত্র বিকাশেও এর ভূমিকা উল্লেখ্য নয়।

মূল কাহিনীর অন্তর্ভুক্ত ঘটনাগুলির মধ্যে ধ্বস্তরী-বধ (মতান্তরে শঙ্কর গাঝড়ী নিধন), কোন কোন কবির রচনায় প্রয়োজনকে ছাপিয়ে বিস্তৃত হযেছে। লক্ষ্মীনার-বেহুলার জন্মপূর্ব দেব-পরিচয় (অনিরুদ্ধ-উবার কাহিনী) বর্ণনায় অতিবিস্তার ঘটেছে। এক একটি স্বয়ংসম্পূর্ণ গল্পের আকার নিয়েছে এরা। তবে ভারতীয় গল্পকথনের বিশিষ্ট শিথিল ভঙ্গির কথা মনে রেখে মনসামঙ্গলের কাহিনীগত এসব ক্রটি ধরার নয় বরং মনে নিতে হয়।

॥ তিন ॥

অন্তত তিনটি চরিত্র সৃষ্টিতে মনসামঙ্গল যুগোত্তীর্ণ সৌন্দর্য-সৃষ্টির সম্মান দাবী করতে পারে। চাঁদসদাগর, বেহুলা এবং মনসা।

বিজয় গুপ্তের হাতে মনসা চরিত্রের একটি বিশিষ্ট পরিচয় বাস্তব-মূর্তি ধারণ করেছে, বিশেষত স্বর্গ কাহিনীতে। বিজয় গুপ্তের কবি-দৃষ্টির বস্তুসুখীতা অনেক সমালোচকই মনে নিয়েছেন। এর সর্বোৎকৃষ্ট ফসল মনসার চরিত্র কল্পনার মনস্তাত্ত্বিকতা এবং নির্মাণের সার্বক নৈপুণ্যে।

মনসার চরিত্রটি এমন কি মঙ্গল দেবতাদের মধ্যেও সবচেয়ে বেশি সম্ভ্রাসবাদী। মঙ্গলকাব্যের দেবতাদের একটি প্রধান বৈশিষ্ট্যই তাদের শক্তির প্রকাশে এবং এ প্রকাশে কোন মাহাত্ম্য নেই। প্রধানত এই শক্তির ক্রীড়ায়ই বিহ্বল মাদ্রুষ এদের দিকে আকর্ষিত হয়েছে, কিন্তু মঙ্গলদেবগোষ্ঠীর মধ্যে এ ব্যাপারে মনসার জুড়ি নেই প্রায়। মনসামঙ্গল কাব্যে তার যে রূপ আমরা প্রত্যক্ষ করি তাতে সহজেই তাকে বিবধর সর্পের সঙ্গে এক করে কেলা চলে। কবিও বারবার করেছেন। টোটেকবাদের যে-কোন দৃষ্টিই খুসি হয়ে থাক এর

মধ্যে, নারীরূপী দেবতা সর্পরূপী ভয়ংকরীতে পরিবর্তিত হয়েই বাঙালীর পূজা কেড়েছে বোঝা যায়। এমন কি কবিতাও যে সর্পের খল-হিংস্রতাকে মনসার সজ্ঞাস-চেতনার তুলনায় কোমল এবং স্নেহময় বলে মনে করেছেন তার প্রমাণ আছে। কালী নাগিনী লক্ষ্মীন্দ্রকে দংশন করতে গিয়ে চোখের জল ফেলেছে। কিন্তু মনসার চোখ থেকে যা বর্ষিত হয়েছে তা অগ্নি এবং হলাহল। কালী নাগিনীর বিধা মনসার নেই।

সর্বনাশ-বর্ষণে মনসা দ্বিধাহীন। উদ্দেশ্যে সে স্থির এবং উপায়ের নীতি-স্তায় তার বিচারের বাইরে। চাঁদ সদাগরকে ধ্বংস করতে হবে। যে-কোন উপায়ে মনসার তা করা চাই, শিশু পুত্রদের ভাতে লুকিয়ে বিষ মিশিয়ে কিংবা সত্ত্ব বিবাহিত লক্ষ্মীন্দ্রের বাসরে সাপ ঢুকিয়ে দিয়ে। যুক্তি দেখান যেতে পারে চাঁদের পূজা-আদায়ের উপরেই মনসার ভবিষ্যৎ প্রতিষ্ঠা নির্ভরশীল। কিন্তু মনসার ব্যবহারে একটা দ্বিধাহীন হিংস্রতা এমন ভাবে আপনাকে অব্যাহত করেছে, নটীবেশ ধারণের তুচ্ছতা কিংবা মালিনীর ভূমিকায় অভিনয়ের হেয়তা এত স্বাভাবিকভাবে সে স্বীকার করে নিয়েছে, যাতে একটা ভীত আক্রোশ যেন শতধারে আপনার সূচীমুখ উগ্ধত কবে রেখেছে বলে মনে হয়।

মনসার এ আক্রমণ যেন মূর্তিমতী নিষেধ—নিষেধ দাম্পত্য মিলনের প্রথম মুহূর্তের রোমাঞ্চকর ঘনিষ্ঠতার বিরুদ্ধে, নিষেধ মানব-কামনার সুপ্রচুর সম্পদ-সঞ্চয়ের সফল-সাধনার বিরুদ্ধে। তার উগ্ধত অস্ত্র মাতার স্নেহ, পিতাব আলিঙ্গন, পত্নীর প্রেমাকুতিকে ছিন্ন বিচ্ছিন্ন করে দেবার জন্তই সদাজাগ্রত। ভালবাসার সার্থকতা আর জীবন-সাধনার সফলতাই যেন তার আক্রমণের লক্ষ্য, চাঁদ সদাগর উপলক্ষ মাত্র।

মনে হয় মনসা চরিত্রের এই বিশেষ প্রবণতা এক বর্ণে বস্তুিত। অধিকাংশ মনসা মঙ্গলেই চাঁদ-মনসার দ্বন্দ্বের এ-ই অন্ততম প্রধান ভিত্তি। কিন্তু বিজয় গুপ্তের কাব্যে এর একটি মনস্তাত্ত্বিক পশ্চাত্তমি রচিত হয়েছে। তারই আলোয় মনসা চরিত্রের উপরোক্ত ব্যাখ্যা আরও স্পষ্ট হয়ে ওঠে, নতুন হয়ে ওঠে।

মনসার কৈশোর এবং যৌবনের কথা বিজয় গুপ্তের কাব্যে একটু বিস্তৃত ভাবেই বলা হয়েছে। এই পরিচয়ের একদিকে মনসার জাতিগত পরিচয় আছে। মূলত অনার্যদের দেবতা আর্ষ সমাজে গৃহীত হয়েছিল কত আত্মসম্মতি বাধা এবং সংগ্রামের মধ্য দিয়ে তার অস্পষ্ট ঐতিহাসিক ইঙ্গিত

এ কাহিনীতে আছে। কিন্তু মনসার ব্যক্তি-পরিচয়টি হুটে উঠেছে আরও স্পষ্ট হয়ে।

বিজয় গুপ্তের শিব অতি দরিদ্র এবং শিথিল-চরিত্র বাঙালী গৃহস্থ। * তার চঞ্চল মন গৃহধর্মের নিত্যবদ্ধতায় খুশি নয় এমন কথা স্পষ্ট করেই বলা হয়েছে। মুহূর্তের দর্শনেই পাটনী নারীর যৌবন তার কাম-বাসনাকে কি পরিমাণ উদ্ভিক্ত করতে পারে তার কৌতুককর পরিচয়ও বিজয়গুপ্ত বিস্মৃত ভাবেই দিয়েছেন। এই পরিপ্রেক্ষিতে মনসার জন্মঘটিত রহস্য এবং অলৌকিকতা, মাতৃপরিচয়ের সম্পূর্ণ অবলুপ্তি একটা বিশেষ সত্যেই আমাদের নিয়ে পৌছে দেয়। মনসার মাতৃপরিচয়ের এমন কোন জোয় ছিলনা যাতে করে উচ্চ কৌলীন্দ্ৰমণ্ডিত দেব সমাজে সে গৃহীত হতে পারে। কাজেই পিতৃপরিচয়কে একমাত্র সঞ্চল করতে হয়েছে তাকে। স্বভাবতই জন্মলগ্নেই একটা অতি নির্মম চিহ্ন ললাটে ধারণ করেছে মহাদেবের এই অবৈধ কন্যা। এবং তার জন্ম তার দাযিত্ব সামান্য মাত্র ছিল না।

কৈশোর অতিক্রান্ত-প্রায় এই নারীর জীবন কি পরিবেশে বেড়ে উঠেছিল তার একটুখানি পরিচয় মিলবে বচাই-বাড়ী পূজোর বিবরণে। শিব তাকে বচাইয়ের বাড়ীতে রেখে গেলেন বলেই নয়, এমনি বচাইদের সঙ্গে তার নিত্যনৈমিত্তিক সাক্ষাৎই ঘটত বনজীবনে। আর এদের হীন কামুকতা থেকে বাঁচবার প্রয়োজনে আপনার মধ্যে যে শক্তিকে সে কেন্দ্রিত করেছিল তারই প্রতীক-ছোতনা সর্পরূপে, সর্পবিষে। অবশ্য এ বিষ তার অন্তরে কেবল পরিবেশের আঘাতে সংঘাতেই সঞ্চিত হয় নি, এ শক্তি আর তেজের বীজ তার ব্যক্তি-চরিত্রের একটি মৌল বৈশিষ্ট্য।

কৈশোরের প্রান্তে পিতা কর্তৃক দেব সমাজে সে নীত হয়েছে। কিন্তু সেখানে প্রথমেই চণ্ডীর যে অভ্যর্থনা তার ভাগ্যে জুটেছে তা নিতান্তই মর্মদাহী। বিমাতার লালনায় তীব্র এবং বাস্তব বর্ণনা বিজয়গুপ্তে মিলবে—

আপন ইচ্ছায় গালি দেয় কারো ভয় নয়।

মুখে গালি পাড়ে দেবী যত মনে লয় ॥

খলখলি হাসে দেবী হাতে দিয়া তালি।

চোপাড়ে চাপড় মারে দেয় চুণ কালী ॥

বুকে পিঠে মারে দেবী বজ্র চাপড়।

মারণের ঝায় পদ্মা করে ধর ধর ॥

বিপরীত ডাকে পদ্মা প্রাণে লাগে ব্যথা ।

নিচুর হইয়া মারে কার্তিকের মাতা ॥

‘কার্তিকের মাতা’ চণ্ডীর এই বিশেষণটি কবির শব্দব্যবহারের নৈপুণ্যের পরিচায়ক । কিশোরী পদ্মার (অর্থাৎ মনসা) বিমাতার হাতে এই অত্যাচারের বিবরণের সঙ্গে সঙ্গে বিমাতার মাতৃস্বের পরিচায়ক এই শব্দ দুটি মনসার মাতৃহারা অসহায়তা এবং সম্ভাবনবতী রমণী হওয়া সত্ত্বেও এক বালিকা কন্ডার প্রতি চণ্ডীর নির্মমতা সুন্দর ফুটিয়েছে । আবার—

ব্যথের হাতে প’ড়ে যেন পক্ষীর কিলকিলি ।

উচ্চৈঃস্বরে ডাকে পদ্মা বাপ বাপ বলি ॥

উচ্চৈঃস্বরে ডাকে পদ্মা ব’লে বাপ বাপ ।

তবু ত দেবীর শরীরে তিলেক নাহি তাপ ॥

মাতা নাহি ভ্রাতা নাহি একমাত্র বাপ ।

তোমার চণ্ডীর শরীরে কিঞ্চিৎ নাহি তাপ ॥

বিমাতার এ ব্যবহারে কিশোরী মনসার বাবতীর স্নকুমার মনোবৃত্তি যে শুকিয়ে যাবে তা খুবই স্বাভাবিক । মনসার অন্তরের অন্তর্ভ শক্তিকে এই অত্যাচার খুঁচিয়ে জাগিয়ে তোলে । মনসার সেই আন্তরশক্তিই তার Individuality, কেবল প্রতিকূল পরিবেশেই এর জন্ম নয় । মনসার চরিত্রের কেন্দ্রেই এক স্বাতন্ত্র্যময়ী তেজোগর্ভ নারীস্বের বীজ সূপ্ত । দুর্বল, অস্ত-সাপেক্ষ, অবহেলিত নারী-মন হলে বিপরীত ঘটনার প্রবাহে তার হৃদয়ের স্নকুমার অন্ততঃ লুপ্ত হত, হলাহলও জেগে উঠত না । এক অখ্যাত সামান্ত সমাপ্তিই তার ভাগ্যে ঘটত ।

কাজেই বিমাতার অত্যাচারে মনসার প্রতিরোধ হয়েছে তীব্র । শক্তির পরিচয়ে তাকে চণ্ডীর গৃহে আশ্রয় পেতে হয়েছে—

মা নাই পদ্মাবতীর বাপে করে দয়া ।

বিক্রম জানিয়া পালন করে মহামায়া ॥

কিন্তু তীব্রতর আঘাতের সামনে পড়েছে সে বিবাহের রাত্রি । এ কেবল পরিবেশের বিরুদ্ধে সংগ্রাম করে বেঁচে থাকা নয়, সমগ্র জীবনের বর্তমান-ভবিষ্যৎ, আশা-কামনা চূর্ণ হয়ে যাওয়া । দেবকুমারী মনসার অন্তঃ দেব সমাজে পাত্র মেলে নি । ঋষিবংশজাত জরৎকার মনসার বাবতীয় পার্শ্বিক কামনা পরিপূর্ণ করতে সক্ষম ছিল না, রাজী ছিল বলেও মনে

হয় না। বিয়ের রাত্রিতেই পত্নীকে তপস্তার জন্য কুশ আনতে আদেশ করাকে রূপক হিসেবে গ্রহণ করা চলে। এ ঘটনা বিয়ের রাত্রির দাম্পত্য মিলনের পার্থিব ভোগবাসনার উপরে ঋষি জীবনচর্যার, ব্রহ্মচর্যের জয় ঘোষণার স্তোতক। জরৎকারুর কাছে এ যতই সত্য হোক না কেন যৌবনবতী নারী মনসার কাছে এর চাইতে ছলনা, বৃহত্তর ব্যর্থতা, কঠিনতর আঘাত আর কি হতে পারে? স্বভাবতই দীর্ঘকাল ধরে অন্তরের যে অন্তর্ভুক্ত শক্তির সাধনা সে করেছে তাই অকস্মাৎ সপর্ণরূপে ফণা তুলেছে সামান্য কিছু বিতর্কের উত্তেজনায়। ফলে মনসা জরৎকারু কর্তৃক পরিত্যক্ত হয়েছে চিরকালের জন্য।

ধীরে ধীরে মনসা পরিবর্তিত হয়েছে। যখন সে জন্মেছিল তার এক নয়নে নাকি ছিল বিষ, অস্থ নয়নে অমৃত। এই অমৃত-নয়নও ক্রমে বিষের তীব্রজালায় আচ্ছন্ন হয়েছে। কবিতা অবশ্য বিষ-নয়ন পরিহার করে একবার অমৃত-নয়নে চাইতে অমুরোধ করেছেন মাতা মনসাকে। কিন্তু সে কেবল ভক্তির স্তোত্র। জীবনের পাত্র থেকে সঞ্চিত সবটুকু মধুই অপচিত মনসার।

পরিশেষে মনসার নির্বাসনের পালা এসেছে। দেবসমাজে আর অধিকদিন তাকে রাখতে সাহসী হয় নি শিব। দূরে এক আবাস নির্মাণ করে তাকে রেখে আসতে হয়েছে সেখানে। মনসার নিজের মুখে নির্বাসন কালে জীবনব্যাপী ব্যর্থতার আর্তি প্রকাশ করেছেন বিজয়গুপ্ত—এই ব্যর্থতার পুড়ে পুড়ে যার জন্ম তারই সম্রাসে মনসামঙ্গল কাব্যে নানা বিপর্যয়ের চিত্র বাস্তব হয়ে উঠেছে।

॥ চার ॥

চাঁদ সদাগরের বিদ্রোহী ব্যক্তিত্ব মধ্যযুগের বাংলা কাব্যে অন্তর্গত। সেকালের কবিচিত্ত এমন চরিত্র কল্পনায় আয়ত্ত করতে পারে তাবতে বিশ্বয় জাগে। মঙ্গলকাব্যের সচেতন উদ্দেশ্য-প্রবণতার কথা মনে রাখলে বলা যায় জোহবুদ্ধির উপরে পরিশেষে দৈবীশক্তির জয়প্রদর্শনই এই কাহিনীর পরিকল্পনায় কাজ করেছে। কিন্তু পরিকল্পনার চৌহদ্দীর মধ্যে চাঁদের চরিত্রটিকে সম্পূর্ণত পুরে দেওয়ার চেষ্টা নানা বাধার সম্মুখীন হয়েছে। জোর করে পরিকল্পনাগত সীমার মধ্যে চাঁদকে প্রবেশ করাবার চেষ্টা হয়েছে। কিন্তু আপনার প্রাণাবেগেই চরিত্রটি কবিদের প্রয়োজন-বুদ্ধিকে এতটা ছাপিয়ে উঠেছে যে গল্প শেষ করতে গিয়ে নানা রকম ব্যাখ্যা এবং দুর্বল, কৈকিয়ৎ বা আকস্মিক পরিবর্তনের পথ ধরেছেন তাঁরা।

চাঁদসদাগরের চরিত্র-ক্ষেত্রে যে বোধটি সংস্থিত তাকে উনিশ শতক সুলভ চিন্তমুক্তির চেতনার সঙ্গে সহজেই তুলনা করা চলে। চাঁদসদাগর তাঁর হৃদয়ের বোধকে এবং বুদ্ধিকেই স্বীকার করে নিয়েছেন সর্বাত্মকরণে। আপন ব্যক্তিসত্তার উপরে এই একান্ত নির্ভরতা সে যুগে কি করে সম্ভব তা ঐতিহাসিক গবেষণার বিষয়। বাঙালী সমাজের উচ্চ ও নিম্নকোটির সাংস্কৃতিক স্বন্থের পরিচয় এ চরিত্রের প্রবল প্রতিরোধে হ্রস্ত জীবন্ত হয়ে আছে। হ্রস্ত এ ব্যক্তিস্ব-বুদ্ধির পেছনে বণিক বৃত্তিগত কোন সমাজৈতিহাসের প্রতিফলন ঘটেছে। তবে বিজয় গুপ্ত-নারায়ণদেবে তার যে চারিত্র-ধর্ম ভাবরূপ পেয়েছে তাকে অস্বীকার করা যায় না। চাঁদ আপন স্বতঃপ্রবৃত্ত জীবনচেতনা এবং চর্চা থেকে বিচ্যুত হতে রাজী হয় নি। মনসাকে সে পূজো করবে না। কারণ শ্রদ্ধা বা ভক্তি হৃদয়ের সহজাত প্রবৃত্তি। এরা যখন অশ্বের আদেশের সাপেক্ষ হয়ে পড়ে তখনই ব্যক্তিস্বের অবমাননাব প্রদ্বন্দ্ব আসে। ব্যক্তিবুদ্ধিকে নির্জিত করার কথা ওঠে। সাধারণ মানুষ বাইরের দু ধরণের চাপের কাছে আত্মবিসর্জন করে থাকে—সেকালে এবং একালে একথা সমভাবেই সত্য। একটি হল লোভ, অশ্রুটি ভয়।

চাঁদসদাগরে নাস্তিকতা এবং দেবভক্তির দ্বন্দ্ব আদৌ লক্ষ্য করা হয়নি। তাঁদের মনসা-বিরোধিতাকে নাস্তিকতা বলে মনে করার কারণ আছে। লেখক কবিদের মনসাভক্তির আত্মস্তিকতায় মনসা-বিরোধিতা এবং দেব-বিরোধিতা প্রায় সমার্থক হয়ে দাঁড়িয়েছে। কিন্তু চাঁদসদাগর নিষ্ঠাবান শৈব বলে সব মনসামঙ্গলেই উল্লিখিত হয়েছে। কাজেই সমস্তা নাস্তিক ও আস্তিক বুদ্ধির ভেতরকার সংঘর্ষের নয়। এখানে সংগ্রাম লোভ ও ভীতিব আক্রমণের বিরুদ্ধে ব্যক্তিস্বের স্বাধীন কামনাব।

চাঁদসদাগরে নির্ভীকতা আছে, তবে সে নির্লোভ নিরাসক্ত সন্ন্যাসী নয়। হলে মনসার আক্রমণের সামনে তার স্থিতি অনেক বেশি দৃঢ় হত। কিন্তু তীব্র হাহাকার এবং ব্যক্তিস্ব-বিদারী আতর্নাদ (মনসা-মঙ্গলের যা শ্রেষ্ঠ সাহিত্য সম্পদ) থেকে আমরা বঞ্চিত হতাম। মনসামঙ্গলের সাহিত্য-সৌন্দর্যের প্রধানতম কথা চাঁদের জীবনের ঝাঁজেরি। ঘটনার চক্রে সন্ন্যাসীর জীবনে করুণ কিছু ঘটতেও পারে, কিন্তু তার চিন্তা নির্লোভ-নিরাসক্ত বলেই সন্ন্যাসীর কোন ঝাঁজেরি নেই।

চাঁদ আদর্শবাদীও নয়। বলা চলে জীবনবাদী। তাই চাঁদের কাহিনীতে বাণিজ্য এবং নৌকা হারানোর পর্বটি গুরুত্বপূর্ণ। লক্ষ্মীন্দ্রের মৃত্যুর মত

শুরুস্বপূর্ণ না হলেও ছয় পুত্রের মৃত্যুর চেয়ে কিছু কম নয়। চাঁদসদাগরের জীবন কামনা, বস্ত্রসম্পদ-পরিপূর্ণ জগৎভোগের চেষ্টা তাঁর বাণিজ্যব্যাপারে বিস্তৃতভাবে রূপায়িত হয়েছে। বাণিজ্যে যখন প্রভূত লাভ হল, চৌদ্দ (কাব্যাস্তরে সপ্ত) ডিগ্রা সহ মধুকর আহরিত বিচিত্র মূল্যবান পণ্য পরিপূর্ণ হল তখন তাঁদের উল্লাস কবিদের লেখনীতে নিভূল ভাবেই ধরা পড়েছে। এমন কি বস্ত্রবদলের সময়ে তাঁদের স্নকোশল বণিকবুদ্ধিও এদিকেই অঙ্গুলি-নির্দেশ করে।

এক দিকে ঐশ্বর্য পরিপূর্ণ জগৎ-কামনা অন্তরিকে স্ত্রী-পুত্র-পরিজন নিয়ে একটি সুখী সম্পূর্ণ জীবন—চাঁদসদাগর এই-ই চেয়েছিল। তারজন্তু স্বপ্ন দক্ষিণ পাটনে বাণিজ্য-যাত্রা করতে কিংবা লোহার বাসর ঘর নির্মাণ করে আপন মেহের ধনটিকে সযত্নে রক্ষা করতে বিবিধ পরিশ্রম-কঠিন চেষ্টার বিরাম ছিল না। কাজেই এর প্রতিটির বিনাষ্ট তাঁকে যে আঘাত করত তা একান্তভাবেই অন্তর-গভীর। এই সব চাওয়াকে পাওয়ার মধ্যে ধরে রাখতে সব কিছু করতেই সে প্রস্তুত ছিল, কিন্তু একটি মূল্য দিতে সে রাজী ছিল না—সে হল ব্যক্তিত্বের মূল্য, তার অখণ্ড হৃদয়-বোধের বিশিষ্ট স্বতন্ত্রতার মূল্য।

তাই চাঁদে বেদনা ছিল, কিন্তু দ্বন্দ্ব ছিল না। মনসাকে পূজো করবে কি করবে না এই হৃদয়-সংকোচে সে আদৌ আন্দোলিত নয়। কারণ মনসাকে পূজো করার দকে তার মনের কিছুমাত্র প্রবণতা ছিল না, কাজেই হৃদয় আন্দোলনের প্রশ্ন ওঠে না। তাঁদের ট্রাজেডি তাই দ্বন্দ্বজাত নয়। সমগ্র জীবনব্যাপী কামনা এবং সাধনার ধন একে একে বিসর্জিত হওয়ায় তার প্রাণে যে হাহাকার জেগেছে তার আলোয় চাঁদের চরিত্র আমাদের কাছে স্পষ্ট এবং সত্য হয়ে উঠেছে। চারপাশে চলেছে কান্না-অশ্রুর সমুদ্র, কিন্তু চাঁদের বেদনার প্রকৃতি ভিন্ন। সে এটুকু নিঃশংসে জানে যে ব্যক্তি চেতনাকে উচ্ছেদ আসন দিয়েছে বলেই দৈবীরোষ শতধণ্ডে ভেঙে পড়েছে তার জীবনে। পাপবোধ না থাকলেও এর নিমিত্ত যে সে নিজেকে এ জ্ঞান তার স্পষ্ট। কিন্তু এত জেনেও সে আপন হৃদয়কে অপমানিত করতে পারছে না, করার কথা ভাবতেও পারছে না। ফলে মহৎ ট্রাজেডির লক্ষণ চাঁদ চরিত্রে আছে। এগুলো চোখে আঙ্গুল দিয়ে দেখিয়ে দেননি মনসামঙ্গলের কবিরা, কিন্তু রসব্যাখ্যাতার দৃষ্টি এখানে সহজেই পৌঁছবে।

মনসামঙ্গলের কবিরা চাঁদকে যে প্রয়োজনে কাব্যের বিষয়ভূক্ত করতে সাহসী হয়েছেন চাঁদ যে সে প্রয়োজনকে সম্পূর্ণভাবে ছাড়িয়ে গেছে তার উল্লেখ আগেই করেছি। অন্তত দুটি বিষয়ের বর্ণনায় তা স্পষ্ট। বাণিজ্যযান হারাবার পরে ভিক্ষুকবেশী চাঁদের দেশেদেশান্তরে ঘুরে বেড়ানোর গল্প কবিরা করেছেন। নানা নিগ্রহ ও লাঞ্ছনার মধ্যেও তার অবচল চিত্ত আমাদের শ্রদ্ধা আকর্ষণ করে ঠিকই, কিন্তু কবিরা যেন এই সুযোগে তাঁদের আরাধ্যা দেবীর বিরুদ্ধাচারী এই মানুষটিকে যতভাবে সম্ভব অপমানিত করেছেন। এই অপমানের তুচ্ছতা ও নীচতা চাঁদের চরিত্র-গোববকে অনেকখানি নামিয়ে দিয়েছে। হাটুরে লোকের হাতে অকারণে মাঝ খাওয়া কিংবা গৃহে প্রত্যাবর্তনে দাসী প্রভৃতির দ্বারা লাঞ্ছিত হওয়া একান্তই বাহ্যিক এবং দৈহিক প্রক্রিয়া। মনের উপরকার অতি বড় আঘাতের পরীক্ষায় যে সগৌরবে সমুত্তীর্ণ তাকে এই ক্ষুদ্রতার মধ্যে নামিয়ে আনা মনসা-উপাসক কবিদেরই সচেতন আক্রোশজাত বলেই মনে হয়।

কিন্তু নিজের সৃষ্ট ক্রাঙ্কনটাইনের তাড়া খেয়ে চমকে উঠতে হয়েছে কবিদের কাহিনীর সমাপ্তিতে। চাঁদকে স্বাভাবিকভাবে মনসার পাষের নীচে নামিয়ে আনবার কোন সুযোগই তাঁরা রাখেন নি। কারণ সে লাউসেন নয়, কালকেতুও নয়। অথচ কাব্যের সমাপ্তি একটি এবং একটি শত্রুই হতে পারে। সে হল চাঁদের সত্রু পূজা অর্চনার মধ্যে ভক্তিরসের একটা প্রবল প্রবাহেব সৃষ্টি। তাই এখানে নানা কবিব হাতে নানা গৌজামিলের চেষ্টা চলেছে।

প্রথমেই স্বর্ণপুরী থেকে যেহেলা যে যাবতীয় হারানো ধন এবং মৃত পুত্র পবিজন নিয়ে কিরে এল এ ঘটনার বাস্তবতায়ই প্রশ্ন জাগে। অধ্যাপক আশুতোষ ভট্টাচার্য্যও একে স্বপ্ন কল্পনা বলেই ব্যাখ্যা করেছেন। এবং আমাদের মনে হয় এ স্বপ্ন চাঁদসদাগরের ব্যর্থ বার্থক্যের স্বর্ণদিগন্ত দর্শন, ধূসর চিত্র মরুভূমিতে মরীচিকা দর্শনের মত সত্য এব তাৎপর্যপূর্ণ। সমগ্র জীবনের সাধনার ধন যেন চৌদ্দ ডিঙা মধুকব পূর্ণ করে তার প্রাসাদ সংলগ্ন নদীঘাটে ভিড়েছে। শুধু বরণ করে ঘরে তুলে নেবার অপেক্ষা। চাঁদের সমস্ত বার্থক্য সকল কামনার এই স্বপ্নে বিভোর। একথা ঠিক যে মনসামঙ্গলের কবিদের রচনায় এমন ইঙ্গিত বড় নেই যাতে একে স্বপ্নকল্পনা বলে মনে করা চলে। কিন্তু অস্ত কোন ব্যাখ্যাই এর বাস্তব-ভিত্তির সমর্থক নয়। চাঁদের এই স্বপ্ন সার্থকতা এবং এই 'চাওয়া'কে দুই হাতে ধরবার মূল্যস্ফাপে ঠায়ই

ব্যক্তিত্বের সূক্তচিত্তের সব অঙ্গীকারের নিসর্জন দাবী করা— চাঁদের জীবনব্যাপী হ্রাজেডির প্রতীক হিসেবেই গ্রহণীয়।

বিদেশী রূপকথার এক রাজপুত্রের কাহিনী পড়েছিলাম। 'স্বপ্নের প্রাসাদে'র (Palace of happiness) অল্পসঙ্কানে সে দুর্গর পথে যাত্রা করেছিল। এক চার রাত্তার মোড়ে পথের হিম্মিশ না পেয়ে গাছের ডালের এক শকুনকে জিজ্ঞেস করেছিল। শকুন পথ বলে দিল এবং তার দাম্ব হিসেবে রাজপুত্রের হৃদপিণ্ডের একটি টুকরো তুলে নিল। এমনি করে অনেক চার রাত্তার মোড় এড়িয়ে শকুনের নিশানা ধরে হৃদপিণ্ডের অনেক টুকরো ব্যয় করে যখন সে এসে হাজির হল সুখ-প্রাসাদের সামনে, সে দেখল হৃদপিণ্ডের স্থানটি তার বুকের মধ্যে শূন্য পড়ে আছে। Palace of happiness এর সুখাত্তভূতির উপায় তার আর রইল না।

চাঁদের জীবনের সমাপ্তির এই ঘটনা স্বপ্নের ইঙ্গিত না হয়ে যদি বাস্তব ঘটনাই হয় তাহলেও রূপকথার রাজপুত্রের মানসিকতার নৈকট্য ঘটেছিল তার মধ্যে। সর্বকামনার এই সুখ-সিদ্ধি, না আপন হৃদ-চেতনার নিজস্ব? আপন ব্যক্তিত্বকে বিসর্জন দিয়ে এ সুখ অর্জন করে কি হবে, কে অনুভব করবে? কাজেই প্রকৃষ্টা নৈহ-প্রীতির কাছে বীর্ষ-ব্যক্তিত্বের পরাজয় স্বীকারের নয়। চাঁদ চবিত্তের ভিত্তিতে নৈহ-প্রীতি যে একটি মৌল উপাদান, তার বীর্ষ-ব্যক্তিত্বেরই অংশ সে আলোচনা আমরা আগেই করেছি।

কাজেই চাঁদসদাগর বা হাতে ফুল ছুড়ে দিল কিনা সে আলোচনা অবাস্তব। কাহিনীর এই সমাপ্তি-অংশ কবিদের সচেতন সৃষ্টি এবং বলা যেতে পারে অপসৃষ্টি।

॥ পাঁচ ॥

বাস্তব-দৃষ্টিতে মনসামঙ্গলের বেহুলা পৌরাণিক সাবিত্রীর অনুসরণ। কিন্তু মনসামঙ্গলের কবিদের ভাব-কল্পনার প্রতীক হিসেবে সে বিশিষ্ট।

বেহুলার জীবনের যে কটা দিন সে সমাজ পরিবেশে বেড়ে উঠেছে তার চাইতে সে অনেক বেশি আমাদের মন কেড়ে নেয় যখন সে বাস্তব পৃথিবী থেকে, এর সমাজ-পরিবেশ থেকে, এর মৃত্যু-বেদনা থেকে হৃদুর রহস্যবৃত্ত মৃত্যু-অতীত রাজ্যে মহাপ্রস্থান করেছে। বাস্তব জগৎ থেকে এই রূপকথার রাজ্যে প্রবেশের সঙ্গে সঙ্গে সে আর মানবী-পরিচয়ে আমাদের কাছে সত্য নয়। মৃত স্বামীর শব-দেহ নিয়ে জীবন-কামনায় যাত্রা মানবীর চিরন্তন আশা-আকাঙ্ক্ষার

প্রতীক-জ্যোতনারই অধিক সত্য। যে 'সুকুমার কীৰ্ত্তনতা' প্রেম সর্বশক্তিমান
 মৃত্যুর মুখের সম্মুখে দাঁড়িয়ে বলে 'মৃত্যু তুমি নাই' বেহুলার মধ্যে
 আমাদের সেই কামনার দীর্ঘশ্বাসকে অমৃতলোকের দিকে প্রেরণ করেছি।
 এ যেন চাঁদমাগরের দীর্ঘস্থায়ী সংস্কৃত সংগ্রামের অবসানে একটি প্রলম্বিত
 দীর্ঘশ্বাসের লিরিক আর্তি। একের বেদনাকে এ যেন মুহূর্তে সকলের বেদনায়
 পরিণত করে। আমাদের নিত্যবৃত্ত জীবনে বাসনার প্রচণ্ডতা এবং বেদনার
 বিষণ্ণতার যুগপৎ ছায়াপাত ঘটে।

৬ ॥ বিজয় গুপ্ত হাস্যরস ॥

॥ এক ॥

সাম্প্রতিককালে বিজয় গুপ্তের অস্তিত্ব নিয়ে প্রশ্ন উঠেছে। গবেষণার সে বিতর্কে এই কবির বিশিষ্টতাগুলি আলোচনার বিষয় হিসেবে ক্রমেই অনাদৃত হয়েছে। তবে বিজয়গুপ্তের নামে যে কাব্যটি বাংলা সাহিত্যে চলছে তার অধিকাংশই যে বিজয়গুপ্তের রচনা সে বিষয়ে আমাদের নিঃসন্দেহ হবার মত যথেষ্ট শক্তিশালী যুক্তি ও প্রমাণ পাওয়া যায় নি। কাজেই ঐ প্রশ্নটিতে দিগ্ভ্রান্ত না হলে মঙ্গলকাব্যের যে মুষ্টিমেয় দু-চারজন কবি তাঁদের রচনা-কৌশলের বিশিষ্টতায় আমাদের মনের স্বীকৃতি আদায় করতে পারেন, বিজয় গুপ্তকে তাঁদের অন্ততম বলে মেনে নিতে হবে।

বিজয় গুপ্তের দৃষ্টিভঙ্গির দুটি বৈশিষ্ট্য কোন কোন সমালোচকের কাছে ধরা পড়েছে। এক। তাঁর বাস্তবতা। দুই। সমগ্রের তুলনায় খণ্ডের প্রতি তাঁর আকর্ষণের আধিক্য। বিজয় গুপ্ত পুরোপুরি রিয়ালিষ্ট কিনা এ সম্বন্ধে নিঃসংশয়িত মন্তব্য না করেও বলা যায় বস্তুমুখীতা তাঁর দৃষ্টিতে আছে এবং এরই ভিত্তিতে খণ্ড ঘটনা এবং টুকরো বিবৃতির কৌতুকে তিনি মেতেছেন।

সতাই রঙ্গ-বাগের পরিবেশ সৃষ্টিতে বিজয়গুপ্তের সচেতন মনোভঙ্গির প্রকাশ দৃষ্টি এড়াবার নয়।

॥ দুই ॥

বিজয় গুপ্তের কোন ধর্মতত্ত্ব বা সাধনপ্রণালীগত অনমনীয় মতবাদ ছিল না, কাজেই চর্যার কবিদের মত বিপক্ষকে তীক্ষ্ণ বিজ্ঞপ-বাণে বিকৃত করার প্রয়োজন তাঁর হয় নি। বিজয়গুপ্তে তাই ব্যঙ্গ অপেক্ষা রঙ্গ অধিক এবং সে রঙ্গ ঘটনা-বিশ্বাসে, যুক্ত-নির্বাচনে এবং সিচুয়েশন-নির্মাণে, কখনও বা কোন চরিত্রের প্রতি সামান্য ইঙ্গিতে।

হু-একটি ঘটনার সাহায্যে বিষয়টিকে পরিষ্কার করা যেতে পারে।

চাঁদসদাগর বাণিজ্য-ব্যপদেশে লক্ষ্মণ পাটন নামক 'হবুচন্দ্রের রাজ্যে' উপস্থিত হয়েছেন। উপযুক্ত সহকারী ধনার চাতুর্যে এবং আপনার ব্যবসায়িক

কৌশলে রাজার যে অবস্থা পাড়াল তার কৌতুককর বর্ণনা দিয়েছেন কবি—

নারিকেল বদলে শম্ব জোড় হইল রে

তবু বলে সাধুর ধন দেড়া ।

বাউস বদলে স্তূর্ণ কলস লইল রে

তবু বলে সাধুর ধন দেড়া ।.....

কুকুর বদলে ঘোড়া ভাল হইল রে

তবু বলে সাধুর ধন দেড়া ।

কবুতর বদলে ময়ূর লইল রে

তবু বলে সাধুর ধন দেড়া ।.....

হরিজ্ঞা বদলে সোনা ভাল হঃল রে

তবু বলে সাধুর ধন দেড়া ।

মুগ বদলে মুক্তা হইল রে

তবু বলে সাধুর ধন দেড়া ।

একে বাণিজ্যিক বস্তু-বদল না বলে কবির ভাষায় বলা উচিত—

চক্ষুর নিমেষে লুটে ডাকাতি করিয়া ।

এ সম্বন্ধে চাঁদ মাঝে মাঝেই বলতে লাগল,

এই দ্রব্য মাত্র আমি করিছ বদল ।

দেশে গেলে জ্বী আমারে বলিবে পাগল ॥

এই বাকপটু চাঁদসদাগরের চরিত্রকে কৌতুকাশ্রয়ী করে তুলেছে । চাঁদ এখানে ব্যক্তিমাত্রই নয়, ব্যবসায়িক শ্রেণীর প্রতিনিধি । পণ্যকে নয়, মুখের কথাকে সম্বল করে বাণিজ্য-লক্ষ্মীকে সম্পূর্ণ করায়ত্ত করার নিপুণ কৌশল এই চরিত্রটিকে অবলম্বন করে ব্যক্ত হয়েছে । সচেতন শব্দ যোজনায় এই কাব্যজাল-স্থিতির চমৎকার পবিচয় ফুটেছে চাঁদের মূল্যের গুণ-বর্ণনায়—

চান্দ বলে মহারাজ কর অবধান ।

পৃথিবীতে বস্তু নাই ইহার সমান ॥

অতি ধবল দেখি কার্পাসের তুলা ।

মুক্তিকার হেটে জন্মে নাম ইহার মূল্য ॥

রাজা বই ইহা আর অস্ত্রে নাহি থায় ।

মূল্য হেন দ্রব্য লোকে অতি ভাগ্যে পায় ॥

নারিকেল নিয়ে যে গল্প জুড়েছেন বিজয় গুপ্ত তা অতিশয়োক্তি তো বটেই আজগুবিও । উচ্চ গাছের মাথায় যে কল জন্মে তার মধ্যে জল কোথেকে

এল, বিশেষ করে শুকনো খোসার অভ্যন্তরে, এ সমস্তায় চিত্তাধিত হয়ে উঠলেন
রাজার পারিষদবর্গ। তাঁরা গবেষণা ছুড়ে দিলেন—

বিষম বাঙালী লোকে প্রকারে মারিতে তোকে
তার লাগি আনিছে বিষফল।
মাধু বড় কহে সাঁচ ডাক্তর দীঘল গাছ
মাথায় ছড়ায় ধরে ফল ॥
বুঝিছ কপট যত বায়ু যেতে নাহি পথ
তাতে জল গেলেক কেমনে।
শাকবর্ণ বাহির কাল। ছুলিলে যে বার হয় ধলা
লালবর্ণ হয় পরক্ষণে ॥

সুতরাং “রাজাবে না খাইও নারিকেল।” লক্ষণীয় রাজ-পারিষদদের নানা
যুক্তি এবং পাণ্ডিত্যপূর্ণ গবেষণা, শক্তির পরিচয় এখানে দেওয়া হয়েছে এবং
এই যুক্তি-প্রমাণ-গবেষণার আড়ম্বর তাঁদের অনিবার্য ভাবেই এক অতি
সাধারণ তুল সিন্ধাস্তে নিয়ে গেছে, এখানেই কোতুকের বীজ।

তাই তাঁরা পরামর্শ দিলেন—আগে পরীক্ষা হোক। স্বারবান উষা
পরীক্ষক নির্বাচিত হল। মৃত্যু নিশ্চিত জেনে সে পুত্র-পরিজনদের কাছ
থেকে বিদায় নিয়ে এল। বড় ক্রন্দন, অশ্রুপাত, অভিসম্পাত ইত্যাদির মধ্য
দিয়ে উষা নারকেল-জল পান করল এবং ভয়ের আধিক্যে ও আশ্বাদজাত
আনন্দ-প্রাচুর্যে (যদিও যে পূর্বেই নারকেল জলে খানিক চিনি মিশিয়ে দিয়েছিল
এ কোতুক ঘটনাও বিজয় গুপ্তের দৃষ্টি এড়ায় নি।) প্রথমতঃ অজ্ঞান হয়ে পড়ল।
পরে জ্ঞান ফিরে পেয়ে আনন্দোচ্ছ্বাসিত কণ্ঠে বলে উঠল—

এ মত কলের গুণ কহিব কাহাতে।
খানিক লাগিয়া স্বর্ণ না পেলাম হাতে ॥

এবং

কহিতে কহিতে উষা আড় আঁখি হাসে।
খান ছুই ছোলা লুকাইয়া থুইল পাশে ॥
অমৃত সমান বস্তু মাউগ পুত্রে থাকে।
স্বাদ পাইয়া রাজা কাহারে না দিবে ॥

এখানে উচ্চহাস্তের মূলে দুটি কারণ আছে। পাঠক-সাধারণের কাছে নারকেল
নিত্যকার একান্ত পরিচিত বস্তু। রাজ-আদেশে মাহুশরূপী গিনিপিগের উপরে
বধন অজ্ঞাত বস্তুর গুণাগুণ পরীক্ষা হতে চলল, উষার চিন্তা, মৃত্যুভয় এবং

ক্রন্দন খুবই বাস্তব এবং মর্মবিদারী হতে পারত, কিন্তু এর গোড়ায় যে বস্তুটি তা আমাদের অতি পরিচিত বলেই সমগ্র রসাবেদন অন্তর্গত ধরল। হাস্য-শ্রোত হয়ে উঠল অবোধ। দ্বিতীয়ত, নারকেলের আনন্দ পাবার পরে তার ব্যবহারে উবাচরিত্রের কৌতুকময়তার প্রতি অতি মুহূর্তে বিজ্ঞপের স্পর্শ মুহূর্তের জ্ঞান ঝিকিয়ে ওঠে। যে নারকেলের জল পান করতে গিয়ে উবাচারী চোখের জলে দেশ ভাসিয়েছে, নানা ঘটনার ঘনঘটার অবতারণা করেছে, পরে তাকেই দেখি নারকেলের দু-টুকরো খোসা সরিয়ে রাখতে, কারণ একবার আনন্দ পেলে মায় খোসা পর্যন্ত রাজ্য বাদ দেবেন না। ঘটনার বাক্যে বাক্যে এই জাতীয় সিচুয়েশন-সৃষ্টি কাহিনীগত সমস্ত কৌতুকেব সার নিষ্কাশন করে চরিত্রগত ইঙ্গিতেও সার্থক হয়ে উঠেছে।

তবে ঘটনা-বিস্তার এবং চরিত্র-সঙ্কেতে কৌতুক চরমে উঠেছে চট-উপাখ্যানে।

চাঁদ সদাগর রাজাকে কয়েক খানা চটের খান দেখাতে রাজা জিজ্ঞেস করলেন, এ গাছের বাকলে কি হবে? চাঁদ খুব আশ্চর্য হবার ভাগ করল। তারপরে কথার মালা গেঁথে অনায়াসে রাজাকে বুঝিয়ে দিল যে এ গাছের বাকল নয় মোটেই, অত্যন্ত টেকসই এবং অতি উৎকৃষ্ট শ্রেণীর বস্ত্র। মূল্য-উপাখ্যানে চাঁদের যে বাক-বিস্তার লক্ষ্য কবেছি এখানে তার চেয়েও অনেক বেশি চাতুর্য প্রকাশ পেয়েছে—

আমার দেশের জাতি জন কত আছে তাঁতি
বুনাইতে অনেক দিবস লাগে।
কেবল ধীরের কাম বস্ত্র বড় অল্পম
প্রাণশক্তি টানিলে না ছিঁড়ে ॥.....
রাজার যোগ্য বসন না পরে সামান্য জন
অনেক শক্তি ইহা কিনি।
যতনে রাখিয়া ধরে সর্বকাল লোক পরে
বড়ই ভাল চটের তুনি ॥

চট-বস্ত্রের এই গুণকীর্তনের মধ্যে লুক্কায়িত অপর একটি ইঙ্গিতও দৃষ্টি এড়াবার নয়। বিজয় গুপ্তের আমলে বাংলার বহির্বাণিজ্য লুপ্ত হয়েছে। স্বর্ণপ্রসূ মসলিন ইত্যাদি হযত নামেই বেঁচে আছে, স্বর্ণপ্রসবের ক্ষমতা অতীতের স্মৃতিতে পর্যবসিত। তাই সমসাময়িক বাঙালী বণিকের নোঁকোয় মূল্য আর চটের খানেরই প্রধান্য। দক্ষিণ পাটনের বাণিজ্যে চাঁদ পণ্যের উৎকর্ষে জয়ী

হয়নি, কথার কোশলে জরী হয়েছে। চট নিয়ে চাঁদের এই বাক-বিস্তারে বাংলার প্রাচীনতর মসলিন-ব্যবসায়ের স্বতি জড়িয়ে কবির কোঁতুক-কটাক্ষে ব্যঙ্গের আমেজ লেগেছে।

চাঁদের বিবরণে রাজা মুগ্ধ। কারণ মনসা চাঁদের প্রতি যতই বিক্রপ থাকুক না কেন, তার জিহ্বাগ্রে যে সরস্বতীর অধিষ্ঠান দক্ষিণ-পাটনের বাণিজ্য তা সন্দেহাতীত ভাবেই প্রমাণ করেছে। বহুমূল্য রাজ-বেশ দূরে ছুড়ে ফেললেন দক্ষিণ-পাটনের অধিপতি। তিনখানা চট নিয়ে—

একখান কাছিয়া পিন্ধে আর খান মাথায় বান্ধে

আর খান দিল সর্ব গায়।

এমনি অগ্নি শোভায় সজ্জিত নৃপতি অন্তঃপুরেও কয়েকখানি চট পাঠিয়ে দিলেন, রাণীকে পরতে বললেন—“যেন দেখি জুড়ায় নগন”।

কিন্তু ক্লাইমাক্স এল এরও পরে। রাণী রাজকীয় হীরা-মুক্তা-খচিত রেশম পশমের বস্ত্র পরিত্যাগ করে চটের খান তো পরলেনই, ধাইকে ডেকে বললেন—

হেন মনে লয় ধাই পক্ষী হয়ে তথা যাই

চটের বসন আছে যথা ॥

মিতার ঘরে যত চেড়ী তারা পরে পাটের শাড়ী

বিজ্ঞাধরী হেন লয় মনে।

হেন ছাড় দেশ ছাড়ি তথা যাইতে ইচ্ছা করি

একাসনে বসি সাধু সনে ॥

তখন ঘটনার অতিশযোক্তিতে হাশুর উদ্দাম হয়ে ওঠে। কিন্তু অন্তরালের ব্যঙ্গের সুরটিও সন্তুষ্ট দৃষ্টি এড়ায় না। মঙ্গলকাব্যে নারীদের বেশ-বিশ্বাস এবং বেশ-বিলাসের বিস্তৃত বর্ণনা আছে। বস্ত্রের নামের দীর্ঘ তালিকা এবং পছন্দরূপ স্বর্ণ হরিণীর পেছনে ছোট্টা কাহিনী আছে।* দক্ষিণ-পাটন-রাণীর

* জগজ্জীবন ঘোষালের ‘মনসামঙ্গল’ থেকে একটি উদাহরণ নেওয়া যেতে পারে। কবি এখানে বেহলার বেশ-বিশ্বাস বর্ণনা করছেন। উদাহরণট একটু দাঁথ হলেও খুবই প্রাসঙ্গিক—

কাপড়ের পেটারি বালি আনে টান দিয়া।

খান কত বস্ত্র তোলে নিচিয়া বাছিয়া ॥

প্রথমে পরেন শাড়ী নামে যাত্রাসিঁদ।

নাটুয়ায় নাট করে গায়ানে গায় গীত ॥

এই রুচি-বিপর্যয়ে ব্যঙ্গের আঘাত মঙ্গলকাব্য-রাজ্যের সৌখীন নারী-সম্প্রদায়কে বর্তেছে—এবং এর মূহু কৌতুক বিজয় গুপ্তের কাল ভেদ করে এ যুগ পর্যন্ত প্রসারিত।

ঘটনা-বিশ্বাসের আজগুবি অতিশয়োক্তি, সিচুয়েশন-সৃষ্টির আকস্মিকতা, অর্ধশুট ব্যঙ্গের বাজনা, বাকবিশ্বাসগত চাতুর্য এবং ছ একটি চরিত্রের প্রতি কৌতুককর ইঙ্গিতে বাণিজ্য-পালার হাস্য বহুপরিমাণে রসিক মনের স্বীকৃতি পাবে।

॥ তিন ॥

বসন্ত-বদল পালায় চরিত্র গোপ। কিন্তু শিব-চরিত্র অন্ধনে বিজয় গুপ্তের কৌতুকবোধ মূলত চরিত্রটিকেই অবলম্বন করেছে। ঘটনা সেখানে এই মাহুঘটির ব্যবহার ও কথাকে ধরেই হাস্যের রাজ্যে পৌঁছেছে—বিশ্বাসগত অভিনয় বা সিচুয়েশনজাত আকস্মিকতা লেখকের হাস্য সৃষ্টির উপকরণ হিসেবে গৃহীত হয় নি।

হিউমারের মধ্যেও স্বল্পতা-স্বল্পতার নানা ভেদ লেখকে লেখকে লক্ষ্য করা যায়। কৌতুকহাস্যের পশ্চাতে বেদনার অশ্রুসজল প্রবাহ সর্বত্র স্পষ্ট নয়। উচ্চস্তরের ছ চার জন কৌতুকরসিকই এ জাতীয় হিউমার সৃষ্টির যোগ্যতা বাঞ্ছন। তাই উক্ত রসের সাধারণ লক্ষণ এ নয়। একথা মনে রেখে বলা চলে যে শিব-চরিত্রের রসাতপ্প্রেরণা হিউমারজাতীয়, যদিও সীমিত অর্থেই একথা সত্য।

[পূর্ব পৃষ্ঠার পাদটীকার অন্তর্ভুক্তি]

সে কাপড় পরিয়া বালি আগে পাছে চায়।

মনোরম্য নহে কাপড় পেটারি পুরায় ॥

তার পাছে পরে কাপড় কাপড়ের রাজা।

সরুয়া কাকালি রামা মুঠে ধরে মাজা ॥

সে কাপড় পরে বালি আগে পাছে চায়।

মনোরম্য নহে কাপড় থসিয়া ফেলায় ॥ ...

এর পরে বেহুলা 'খুৎকানেতা' নামক শাড়ী পরল, পছন্দ না হওয়ায় 'মজ্জাকুল' নামক কাপড় পরল। এ কাপড়ের স্তোত্র তোলা প্রতি পঞ্চাশ টাকা মূল্য। কিন্তু তাও পছন্দ হল না। অবশেষে—

তাহার পাছে পরে সাড়ী নামে অগ্নিফুল।

কাপড়া স্নানবী দুহে হইল সমতুল ॥

সে কাপড় পরিয়া বালি আগে পাছে চায়।

মনোরম্য হইল কাপড় নাচিয়া বেড়ায় ॥

অধ্যাপক আডাম ফক্স হিউমারের সামান্য লক্ষণ নির্দেশ করিতে গিয়ে লিখেছেন, “Humour is the exhibition of individual peculiarities of an entertaining character।” বিজয় গুপ্তের শিব একটি “entertaining character” এবং তার “individual peculiarities” এর বর্ণনাই স্বর্ণকাহিনীর একটা বৃহৎ অংশ। তাই একে হিউমার আখ্যা দেওয়া খুব অসমীচীন হবে না।

তারতচন্দ্রের শিব-কল্পনায অনেক সমালোচকের ধর্মবোধ আহত হয়েছে। কিন্তু শিব মাল্লখটি বাঙালী কবিদের কাছে প্রায় কখনই খুব গুরুগম্ভীর চরিত্র হিসেবে উপস্থিত হয় নি। একমাত্র নাথপন্থীদের হাতে ছাড়া শিব হয় চাষী, নয় দরিদ্র গৃহস্থ, কি বা ভিক্ষুক অথবা ইন্দ্রিয়-শিথিল ব্যক্তিরূপে বাংলা শিবায়ন, চণ্ডীমঙ্গল, মনসামঙ্গল ও অন্নদামঙ্গলে হাসির খোরাক জুগিয়েছে। কোথাও কখনও যে তাকে ধ্যানমগ্ন দেখিনি তুঁতা নয়, কিন্তু কবিবা নিভুলভাবে এ ধ্যান যে ভাঙের ক্রিয়া অথবা কামদেবের শরে জাগরিত হবার সাগ্রহ অপেক্ষা তা নির্দেশ করতে ভোলেন নি। বাংলা যাত্রা বা পুবাণাশ্রিত কাব্যাদিতে নারদ মুণির ভূমিকার সঙ্গে আপাতদৃষ্টিতে এর মিল থাকলেও মূলে পার্থক্য আছে। নারদ হাসি বুগিয়েছে কিন্তু আপনি ভাঁড়ের পর্যায় থেকে সমুন্নতি পায় নি। শিব কিন্তু তার যাবতীয় অসঙ্গত অদ্বুত আচরণ সবেও আপন চরিত্র-বৈশিষ্ট্যেই আমাদের সন্নেহ-সহানুভূতি আকর্ষণ করেছে। বা লা সাহিত্যে শিব সিরিয়াস নয়, কিন্তু বাংলা সাহিত্যের ভাঁড় হিসেবেও তাকে চিহ্নিত করা হয় নি।

বিজয় গুপ্তের শিব শিথিল-চরিত্র দরিদ্র গৃহস্থ। দেবসমাজে তার সত্যকার কোন মর্যাদা নেই, কিন্তু পেছন থেকে মর্যাদাবোধ উদ্বুদ্ধ করে নারদ প্রভৃতির মাঝে মাঝে তাকে নিয়ে মজা দেখে। অল্প প্রশংসায় সে গলে যায়, তখন বিষ খাওয়ার মত সাংঘাতিক কাজও তাকে দিয়ে অনায়াসে করিয়ে নেওয়া যায়। আবার সামান্তেই সে ক্ষুব্ধ হয়ে তাণ্ডব বাবিয়ে দেয়। শিবের আনন্দ এবং বেদনার মাত্রা এবং প্রকাশভঙ্গির মধ্যে শিশুসুলভতা তাকে আরও কৌতুকাশ্রয়ী করে তুলেছে। মনসার বিষে চণ্ডীর মূর্ছা দেখে তার উচ্চৈঃস্বরে রোদন কিংবা বচাই-এর জীবন প্রাপ্তিতে ‘নাচে শিব দিয়া বাহ নাড়া’ দেখে চরিত্রটির মূলগত উপভোগ্যতায় আমাদের আর কোন সন্দেহ থাকে না।

বিজয় গুপ্তের শিব ইন্দ্রিয়-শিথিলতার জন্য আরও কৌতুককর হয়ে

উঠেছে পাঠকদের কাছে। শিবের চরিত্রে গৌরীর সন্মেলন, আঁচল বেধে নিজা, গ্রন্থি ছেদন করে শিবের পলায়ন আমাদের কৌতূহলী করে। কিন্তু এই কৌতূহল উচ্ছ্বসিত কৌতুকে ভেসে পড়ে গৌরী যখন ডোমবধুর বেশে শিবকে ছলনা করবার জন্ত নদীর ঘাটে উপস্থিত হল। যাবার সময়ে যে মাহুঘটি “পার হইয়া না দেয় থেয়ার কড়ি” সে-ই যে তার স্বামী শিব চণ্ডিকা সহজেই চিনতে পারে। ফিরবার পথে ডোমিনীর ছদ্মবেশে গৌরী তাই বলে—

গণিয়া বাছিয়া আগে থেয়ার কড়ি দে।

কড়ি না পাইলে তোরে পার করে কে॥

শিব সহজেই ঝুলিটি দেখিয়ে উত্তর দেয়---

পার হইয়া না দেব কড়ি তোমার মনে বাসে॥

হের দেখ কান্ধে ঝুলি সকল ধন আছে।

যেই ধন চাও সেই ধন দিব নাও আন কাছে॥

এই বলে সে ঝুলি নাড়াচাড়া করল এবং একটিও কড়ি নেই দেখে ক্রকুটি করে সের চারেক ভাঙ-ধুতুরা মূঠি মূঠি খেয়ে নিল। পবে বলদ নিয়ে কথা উঠলে শিব বলল—একে নিয়ে আর অহুবিধেটা কি? নোকোদ না ধরে তো সাঁতরে পেরবে। কতটুকুই বা ওজন এর গায়ে? “আমাব বলদেব গায়ে তুলা হেন ভার।”

বিজয় গুপ্তে শিবের ইন্দ্রিয়-শিথিলতা এই পর্গস্তই কৌতুকস্রষ্টিতে সার্থক হয়েছে, এর পরে তা প্রত্যক্ষ কামুকতার পথ ধরেছে, কৌতুক সেখানে অব্যবহিত নয়॥

৭ ॥ মনসামঙ্গলে করুণ রস ও নারায়ণদেব ॥

॥ এক ॥

প্রাচীন ভারতীয় সাহিত্যে করুণরস স্থায়ী রস হিসেবে স্বীকৃত হয় নি। সেকালের বাংলা কাব্যে এই আদর্শের অনুসরণ চলেছে। মৈমনসিংহ গীতিকা (তথা পূর্ববঙ্গ গীতিকা) ছাড়া তাই সত্যাকার করুণরসাত্মক কাব্য চোখে পড়ে না—অস্তুত আখ্যান কাব্যের রাজ্যে। মঙ্গল কাব্যগুলির কাহিনীর আকারটি মোটামুটি এতটা ছকে বাঁধা যে দেবপূজায় ও সর্পপ্রাপ্তির সিদ্ধিতে এর সমাপ্তি, তাই করুণরসাত্মক হয়ে উঠবার সুযোগ এদের মধ্যে স্বল্প। ধর্মমঙ্গলে বৃদ্ধ ঘটনার অতি বর্ণনার চাপে করুণরস তেমন ক্ষুদ্র পায় নি। চণ্ডীমঙ্গলে সামান্য দু'একটি স্থানে যে ক্রন্দন ধ্বনিত হয় নি এমন নয়, তবুও সে বেদনা গভীর আঘাত সঞ্চারিত হয়ে তীব্র হাহাকারে এর মূল তারকে আন্দোলিত করে নি। মনসামঙ্গলেই একমাত্র এমন একটি কাহিনী-কল্পনা আছে যেখানে করুণরসের ভূমিকা প্রধান। *

মনসামঙ্গলের কাহিনী চাঁদসদাগরের ব্যক্তি-বৈশিষ্ট্যের কেন্দ্রে আবর্তিত হয়ে জীবনে বিপর্যয়ের যে প্রবল গম্ভীর হাহাকার মন্ত্রিত করে তুলেছে তাকে কেবল করুণ না বলে ট্রাজিক বলাই সম্ভব। তা ছাড়া এই কাব্যের অকাল মৃত্যুর ঘটনাগুলি বিশেষ করে লখীন্দরের মৃত্যু ঘটনা হিসেবে করুণরসের বিষয় ভবায় সম্পূর্ণ উপযোগী। কিন্তু বস্তুগত সম্ভাবনা রূপনির্মিতির সার্থকতায় কোথায় সমুদ্রীত—তা-ই আমরা অনুসন্ধান করব। এই প্রসঙ্গে বিশেষ করে নারায়ণদেবের মনসামঙ্গলের কথাই মনে পড়ে।

॥ দুই ॥

এ বিষয়ে বাধা ছুটি। ১। মঙ্গল কাব্যের ছকে বাঁধা কাহিনী-বিশ্লেষণ ও চরিত্র-কল্পনার মধ্যে, কবিদের প্রথা অনুসরণের আগ্রহে এবং আপন কবি-কর্মতা

* এই প্রসঙ্গে একটা কথা: লক্ষণীয় যে একালে 'রস' শব্দটিকে আমরা সাধারণভাবে 'সাহিত্যিক আবাদ'—এই অর্থেই গ্রহণ করে থাকি; সেকালে অলঙ্কার শাস্ত্রে শব্দটির সঙ্গে যে বিশেষ পারিভাষিক অর্থ জড়িয়ে ছিল বর্তমানকালে কাব্যবিচারে তার সম্যক প্রয়োগ ঘটে না।

ও প্রবণতা সম্পর্কে সজ্ঞানতার অভাবে কারও ব্যক্তি-বৈশিষ্ট্য আবিষ্কার করা হ্রস্ব হয়ে পড়েছে। ২৥ নারায়ণদেবের কাব্যের সম্পূর্ণ নির্ভরযোগ্য কোন সংস্করণ প্রচলিত নেই। ডাঃ তমোনাশ চন্দ্র দাশগুপ্ত সম্পাদিত এবং কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয় কর্তৃক প্রকাশিত গ্রন্থটি নানা কারণে যথেষ্ট নির্ভরযোগ্য নয়। “বাইশ-কবির মনসামঙ্গলে” শ্রীআশুতোষ ভট্টাচার্য কর্তৃক সংকলিত অংশ এবং “বঙ্গসাহিত্য পরিচয়ে” দীনেশচন্দ্র সেন কর্তৃক সংকলিত অংশটুকু সন্দেহাতীত বলেই মনে হয়। কিন্তু এরা একান্তই খণ্ডিত। কাজেই সংশয়পূর্ণ এবং সংশয়াতীত উভয় প্রকার উপকরণেব সাজাযোই আমাদের বক্তব্যকে দাঁড করানো ছাড়া উপায় নেই।

॥ তিন

নারায়ণদেবের করুণরস সৃষ্টির সার্থকতা বিজয় গুপ্ত এবং ক্ষেমানন্দেব সঙ্গে তুলনায় বিচার্য। প্রথমেই লখনীন্দ্রবেল মৃত্যু-ব্যাপাবটির কাব্য-রূপায়ণে এঁদের বৈশিষ্ট্যের পবিচয় নেওয়া যাক। ক্ষেমানন্দের কবিতায় লখনীন্দ্রবের মৃত্যু ঘটনাকে কেন্দ্র করে বেহুলার স্মার্ত ক্রন্দনেব যে চিত্র অঙ্কিত হয়েছে তাতে লোক লজ্জার প্রশ্নটিই যেন গুরুত্ব পেয়েছে।

নরলোকে কবে কি। বেহলা বাস্তার কি ॥০০০
খাইলু আপন পতি। কে মোরে বলিবে সতী ॥

আবার,

বিভাব মঙ্গল রাতি খাইল প্রাণের পতি
কলঙ্ক ঘোষিব লোকে ॥

এর মধ্যে বেহুলার চরিত্রের গর্বিত ভাবটিই সমস্ত ক্রন্দনরোল ভেদ করে ফুটে উঠেছে—“সহিতে না পারি আমি দ্রবক্ষর বাণী” এই আত্মমর্মান্দার স্তব বেহুলার চরিত্রকে বিশিষ্টতা দিয়েছে কেতকাদাসের কাব্যে।

নারায়ণদেব ও বিজয় গুপ্তের বেহলা কিন্তু অনেক কোমল এবং করুণ। উভয় কবিই বেহলাব ক্রন্দনের মধ্যে যৌবনের ক্রন্দন শুনেছেন। এক রাত্রির লজ্জার বাধায় থেরা স্বপ্নমিলনেব পরে চিরকালীন বিরহের বেদনায় আকুল হয়ে উঠেছে নারায়ণদেবের বেহলা—

হাসি হাসি দেয় মোরে অঙ্গে আলিঙ্গন।
তবে সে হৃড়াএ প্রভু অভাগীর প্রাণ ॥
বিশুদ্ধ কাকুন যেন শরীরের ভ্যাতিঃ।

অকালেতে রাড়ী হৈলুম শুন প্রাণপতি ॥

নারায়ণদেবের বেহুলার এ ক্রন্দনের সঙ্গে বিজয়গুপ্তের তুলনা চলে। তাঁর বেহুলা বলে—

বিয়ার রাতে প্রাণপতি মাগিল আলিঙ্গন ।

লজ্জা করি অভাগিনী নাহি দিল মন ॥

মুই ত না জানিলাম প্রভু হইবে এমন ।

গা তোল প্রভু মোরে দেও আলিঙ্গন ॥

এর পরে অবশ্য কবি ভারসাম্য হারিয়ে ফেলেছেন। কিন্তু কিছু পরেই আবার বিজয় গুপ্তের বেহুলার কণ্ঠে অশাস্ত যৌবনের চিরকালীন আর্তি ধ্বনিত হয়েছে—

আম ফলে থোকা থোকা চুইয়া পড়ে ডাল ।

নারী হইয়া এ যৌবন রাখিব কত কাল ॥

সোন। নহে রূপা নহে সঞ্চলে বান্ধিব ।

হারাইলাম প্রাণপতি কোথা যাইয়া পাব ॥

সনকার অপবাদে বেহুলাকে দিয়ে বৃত্তিপূর্ণ আপত্তি তুলেছেন বিজয়গুপ্ত—
“তোমার ছয় পুত্র মৈল সেও কি আমার দোষ”। কিন্তু বেহুলা চরিত্রের স্বাভাবিক মাধুর্য এতে বিনষ্ট হয়েছে। সনকার অপবাদে আত্মমর্ঘাদাসম্পন্ন ক্ষেমানন্দের বেহুলা কিন্তু নীরব। এই নীরবতা সৃষ্টি ও স্রষ্টাকে সমান মর্ঘাদা দিয়েছে।

নারায়ণদেবের বেহুলা হিন্দু সমাজ সংস্কারাচরণী স্বামী-মাহাত্ম্য কীর্তন করেছে “স্বামী ব্রহ্মা স্বামী বিষ্ণু” প্রভৃতি, কিন্তু তাতে করুণরসের সহজ আন্তরিকতা বাহত হয়েছে বলেই মনে হয়।

সনকার বেদনার্তি চিত্রে ক্ষেমানন্দ বিশেষত্বহীন। বেহুলার ভাগ্যকে দোষারোপ এবং আকুল ক্রন্দনেই তার পরিচয়। বিজয়গুপ্তের সনকাও বধুকে দোষ দিয়েছে। তবে কবি সনকার বেদনার প্রকাশে বেশ নাটকীয় ভঙ্গি ব্যবহার করেছেন। সনকা বিয়ের পরের প্রভাতে বরণডালা সাজিয়ে বাসকে প্রবেশ করেছে—

মায় নিল বরণসজ্জা বরিবার তরে ।

লখাইরে বরিব আজি মনে কুতূহলে ॥

এমন সময়ে—

এক সখী উঠি বলে তোর বধু কেন কান্দে ॥

ওনেই সনকা হাহাকার করে মুর্ছিত হয়ে পড়ল। নাটকীয় বৈপরীত্যে সনকার

বেদনার প্রকাশ বেশ তীব্র এবং মর্মস্পর্শী হয়ে উঠেছে।

নারায়ণদেবের সনক। কিন্তু এক বিষয়ে আশ্চর্য স্বতন্ত্র। বিজয়গুপ্ত-
ক্ষেমানন্দের মত সে পুত্রের মৃত্যুর অপরাধ বেজলার উপরে চাপাষ নি,—

সব' ঞ্গ বধুর তিলেক দোষ নাই।

যে ব'লিম্ব বধুর দোষ মৈলেক লথাই ॥

পুত্রহারা জননীর কারও বিরুদ্ধে অভিযোগ নেই। কাউকে দোষ দিতে পারার
যে সামান্য মানসিক স্বস্তি তা থেকেও সে তাই বঞ্চিত। সনকার শোকাক্ত
ভাবটি সর্বাপেক্ষা সুন্দর কুটেছে লখনীন্দরের মৃত্যুপূর্ব কথায়—

আক্ষা শোকে জননীএ তেজিব অন্নপানী।

আক্ষার মরণে মায় হৈব পক্ষিনী ॥

চাঁদসদাগরের শোকমূঢ় চিত্র অঙ্কনেও আলোচ্য তিনজন কবি স্বাতন্ত্র্যের
পরিচয় দিয়েছেন। ক্ষেমানন্দ-অঙ্কিত চিত্রটি অতিরিক্ত রুঢ়তায় হৃদয়হীনতাব
পর্যায়ে নেমে গেছে। চিত্ত দয়া-মায়া-স্নেহহীন করে আঁকলে চারিত্রিক দৃঢ়তা
এবং কঠোরতা সহজেই দেখানো যেতে পারে, কিন্তু তার অস্বাভাবিকতা
পাঠককে আহতই করবে। পুত্রের মৃত্যু সংবাদে ক্ষেমানন্দের চাঁদ বলল—

ভাল হৈল পুত্র মৈল, কি আর বিবাদ।

কানী ঢেঙ্গমুড়ি সনে যুচিল বিবাদ ॥

ক্রোধ হৈষা নাড়ারে বলিছে চাঁদ বাণ্য।

কানীর উচ্ছিষ্ট মড়া ফেল নিয়া টাঙা ॥

ঝাট কর্যা কাট নাড়া রামকলার পাত।

মৎস্ত পোড়া দিয়া আজি খাব পাস্তাভাত ॥

এই অস্বাভাবিকত্বের কবি-কৃত ব্যাখ্যা—

মনসার হটে তার মরে সাত পো।

নিষ্ঠুর শরীরে তার নাহি মায়া মো ॥

আমাদের নিশ্চিন্ত করে না। কঠোরতার অন্তরালে প্রবাহিত বেদনার
ফল্গুধারাটির কিছু পরোক্ষ প্রমাণ থাকলেই চাঁদ চরিত্রের তাৎপর্যটি
উদ্ঘাটিত হত। কবি যদি এই প্রবল আঘাতে চাঁদসদাগরের মস্তিষ্ক বিকৃতিও
দেখাতে চাইতেন (কবির রচনায়ই প্রমাণ যে এ-চাঁদ স্নেহ চিন্তের মানুষ)
তা হলেও এই চিত্রের তাৎপর্য বোঝা যেত।

অন্যদিকে বিজয়গুপ্তের চাঁদে: জন্মন চারিত্র-বীর্ষ নিরপেক্ষ ভাবেই

আর্তবেদনায় ভেঙে পড়েছে—

লোহার ঘরে দেখে সাধু লখাইর মরণ ।
আহা পুত্র বলি সাধু হৈলা অচেতন ॥
ক্ষণেক চেতন পাইয়া সাধুর নন্দন ।
পুত্র পুত্র বলি ডাক ছাড়ে ঘন ঘন ॥
কোথা লখাই কোথা লখাই বলে সদাগর ।
চম্পকের রাজা আমার বালা লখীন্দর ॥
বিধুমুখে বাপ বলিয়া আর না ডাকিলা ।
চম্পক রাজ্য ভূমি কারে দিয়া গেলা ॥

এর মধ্যে চাঁদসদাগরের বীৰ্য প্রকাশিত নয়, কিন্তু বীৰ্যবান চরিত্রের অন্তর্ভূতির প্রত্যেকটি স্তরে এই বীৰ্য প্রকাশিত হবেই এমন মনে করাও ঠিক নয় । মধুসূদনের রাবণ মেঘনাদের মৃত্যুতে যে শোকোচ্ছ্বাস প্রকাশ করেছিল তার সঙ্গে যেন এর কিছুটা তুলনা চলে—

ছিল আশা, মেঘনাদ, মুদিব অস্ত্রিমে
এ নয়নদ্বয় আমি তোমার সম্মুখে ;—
সঁপি রাজ্যভার, পুত্র, তোমারে করিব
মহাযাত্রা !

ক্ষেমানন্দের চাঁদ বলেছে “কানীর উচ্ছিষ্ট মরা ফেল নিয়া টান্যা ।” মৃত পুত্রের দেহ সম্পর্কে পিতার এই উক্তি বর্বর বীৰ্যের পরিচায়ক না হয়ে গ্রাম্য অমহুশ্বত্বের প্রতীফলন হয়ে দাঁড়িয়েছে । মহাকাব্যের ‘বর্বর’ বীরেরা পুত্রের মৃত দেহটিকেও যেন স্নেহ-কোমলতায় আবৃত করতে চেয়েছে । বিজয় গুপ্তের চাঁদসদাগরে আত্মজের দেহের প্রতি এক অপূর্ব মমতা ব্যক্ত । চন্দন ও পদ্ম কাষ্ঠে সংকারের কথা বলেছে সে, বেহলার প্রস্তাবে প্রথমে শিউরে উঠেছে—

যাহার ঘরে বাবা ভূমি সেই প্রাণেশ্বর ।

শুগালে কুকুরে থাকে মোর লখীন্দর ॥

অবশেষে সকলের অনুরোধে রাজী হয়ে ভেলা নির্মাণের ব্যবস্থা করেছে—

মন দিয়া গড়াও মাজুষ না করিও হেলা ।

মাজুঘে বাগিজ্যে যাবে লখীন্দর বালা ॥

শেষ পংক্তির এই মৌন হাহাকার নিঃসন্দেহে অন্তর বিদীর্ণকারী ।

নারায়ণদেবের চাঁদ এই সঙ্কট মুহূর্তে অন্তরিক থেকে আশ্রয় সার্থক

কবি-কল্পনার পরিচয় বহন করে। তীব্র মনসা-বিদ্বেষ ও বীর্ষ এবং করুণ বেদনা এই চরিত্রে কবি মিলিয়ে দিতে সমর্থ হয়েছেন—

চান্দো বলে পুত্র চাহিমু গিয়া পাছে ।
 বিচারিয়া চাহি নাগ কোন খানে আছে ॥
 বিস্তর চাহিয়া তবে নাগ না পাইয়া ।
 কান্দিতে লাগিলো চান্দো বিসাদ ভাবিয়া ॥...
 ডাল মূল গেল মোর মৈত্র হৈল সার ।
 অথচন কানির সনে চাপি করো বাদ ॥
 যদি কানির লাইগ পাম একবার ।
 কাটিয়া সৃজিব আমি মবা পুত্রের ধার ॥

কিন্তু—

চান্দো বলে এক দুঃখ মেল সাত বেটা ।
 তাহা হইতে অধিক দুঃখ কলা যাইব কাটা ॥
 সমস্ত স্রব ঘেন কেটে দেয়। এই সামান্য স্বার্থবুদ্ধি চাঁদকে হীনতার স্তরে
 অবনমিত কবে। বহুর জ্ঞান বিপুল কামনা এ নয়। বরং পুত্র-মৃত্যুর
 পরিপ্রেক্ষিতে একে একান্তই অস্বাভাবিক আরোপ বলে মনে হয়।

॥ চার ॥

করুণবস সৃষ্টিতে নারায়ণদেবের বিশিষ্টতার বিচিত্র প্রকাশ ঘটেছে কাব্যের
 সমাপ্তিতে। আপন কাব্যের এই সমাপ্তি-কল্পনা নারায়ণদেবের নিজস্ব। অন্য
 মনসামঙ্গলে এর সাক্ষাৎ মেলে না।

চাঁদ মনসাব পূজা কবল। পুত্র পবিজনে তাব গৃহ পরিপূর্ণ। কিন্তু
 স্বপ্নের মতই এই সুখ যেন অলীক, স্বপ্নের মতই ক্ষণস্থায়ী, তাই বেহলা-
 লখনীরের সংসার করা আব ঘটে ওঠে না। স্বর্ণ যুগের মত, স্বর্ণ-তুষিতেব
 স্বর্ণ স্বপ্নের মত গোধূলির দিগন্তে মুহূর্তের জ্ঞান দেখা দিয়েই তার অন্তর্ধান ঘটে।
 লখনীরের মৃত্যু এবং বেহলার স্বর্গযাত্রাই মহাপ্রস্থান যাত্রা। এরপরে চাঁদ
 কোনদিনই তাদের বাস্তবত ফিরে পায় নি। স্বপ্নে একবার দেখা দিয়ে বেদনার
 ক্রন্দনকে তীব্রতর করে চিরকালের মত তাবা বিলীন হল।

॥ পাঁচ ॥

চাঁদ-জীবনের শেষ পর্বের তীব্র অন্তর্দ্বন্দ্ব এবং তজ্জাত দ্রাবিড় উপলব্ধির
 প্রকাশে নারায়ণদেবের করুণরসসৃষ্টি সর্বাধিক সার্থক। মধ্যযুগের কবির

চাঁদের যে পরিণতি এঁকেছেন সে সম্পর্কে সৌন্দর্যজিজ্ঞাসার দিক থেকে আমাদের সাধারণ অভিযোগের কথা আগেই বলেছি। চাঁদের চরিত্রের সঙ্গতি রাখতে গেলে তাকে দিয়ে মনসা পূজা করান যায় না। আবার মনসা পূজা না করালে কাব্যটির উদ্দেশ্যই ব্যর্থ হয়, মধ্যযুগের ধর্মবুদ্ধি আহত হয়। নারায়ণদেবেও চাঁদের মনসা পূজায় এই একই অসঙ্গতি। কিন্তু হারানো জীবন ও সম্পদ নিয়ে বেহুলার আগমন থেকে শুরু করে মনসা পূজার পূর্বস্বত্ব পর্যন্ত চাঁদের চিন্তালোকের যে ভরস্কাৎক্ষেপ কবি বর্ণনা করেছেন বিপরীত বৃত্তির আঘাতে তা ছন্দ-গভীর।

সনকা যখন মনসা পূজা করে মৃত্যুলোক থেকে প্রত্যাগত পুত্র সম্পদ বরে তুলতে বলল, চাঁদ গর্জন করে উঠল—

চান্দ বলে সোনাঞি তোর হইল কুমতি।

কোন কার্য সাধিব পূজিব পদ্মাবতী ॥

জানি যাউক যে ধন জন আমার নিছনি।

কণ্ঠে প্রাণী থাকিতে না পূজিব লঘু কানী ॥

বেহুলা গিয়ে নৌকায় চড়ে স্বর্গাভিমুখে নৌকা ভাসিয়ে দিল। সনকার ক্রন্দন, আত্মহত্যার ভয় দেখানো চাঁদকে বিচলিত করল মাত্র, সঙ্কল্পচ্যুত করল না। ব্রাহ্মণদের অমরোধ, প্রজাদের আকুতি, আত্মীয়বন্ধুদের উপরোধ—কবি চাঁদের চারপাশে আত্মীয়-বান্ধব-প্রজাকুলের এক বিরাট সমাবেশ ঘটিয়ে তাদের অমরোধের বাণীটি উচ্চ করে তুলেছেন। সামনে হারিয়ে পাওয়া পুত্র-সম্পদ বৃষি আবার হারিয়ে যায়। কিন্তু পুত্রধন দিয়ে কি হবে, মনস্কান্নই যদি বিকিয়ে দিতে হয়—

কি করিব পুত্রে মোর কি করিব ধনে।

না পূজিব পদ্মাবতী দূঢ় কৈল মনে ॥

শেষ পর্যন্ত চাঁদ সর্ব আরোপ করে—

পিছ দিয়া বাম হাতে তোমারে পূজিম ॥

এবং

আমার নামে চান্দোয়ায় টাঙ্কাও ত উপরে ॥

অন্তর্ধ্ব বিল্লেখের রীতি সে যুগের কাব্যে প্রচলিত ছিল না। কিন্তু এই ঘটনাগুলি অন্তর্ধ্ব ও তজ্জাত অবক্ষয়েরই প্রতিফলন। এখানেই চাঁদ চরিত্রের গভীর ট্রাজিক বেদনা। মনসা পূজায় তার উল্লাস-আনন্দের যে চিত্র এর সঙ্গে সংযুক্ত তা কবিদের ধর্মবোধের ফল মাত্র।

৮ ॥ কেতকাদাস—ক্ষেমানন্দ ॥

॥ এক ॥

মনসামঙ্গলের কবি হিসেবে কেতকাদাস-ক্ষেমানন্দ পশ্চিমবঙ্গে বিস্তৃত জনপ্রিয়তা লাভ কবেছিলেন। ডা. সুকুমার সেনের মত প্রখ্যাত ঐতিহাসিক ও সমালোচক তাঁকে এ ধারার শ্রেষ্ঠ কবি বলেছেন, “মনসামঙ্গল পাঁচালীর মধ্যে বচনাগোববে এবং প্রচার বাহুল্যে শ্রেষ্ঠ হইতেছে ক্ষেমানন্দেব (বা ক্ষেমানন্দেব) কাব্য।” * তাঁর মতে “কুন্তিবাস, মুকুন্দরাম ও কাশীরাম যেমন যথাক্রমে শ্রীরাম-পাঁচালী, চণ্ডীমঙ্গল ও ভাবত পাঁচালী কাব্যের শ্রেষ্ঠ ও প্রতিনিধিস্থানীয় কবি ক্ষেমানন্দও তেমনি মনসামঙ্গল কাব্যের।” মঙ্গলকাব্যের ইতিহাসকাব শ্রীআশুতোষ ভট্টাচার্য ও এঁকে অন্ততম শ্রেষ্ঠ কবি বলে সম্মান জানিয়েছেন। কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয় কর্তৃক প্রকাশিত কেতকাদাস-ক্ষেমানন্দের মনসামঙ্গলেব সম্পাদক শ্রীযতীন্দ্র-মোহন ভট্টাচার্য ভূমিকায দাবী কবেছেন, “এহ দীর্ঘ মনসামঙ্গল গ্রন্থ পাঠ করিলে কবি যে তাঁহাব সমসাময়িক যুগের অন্ততম শ্রেষ্ঠ কবির গোববেব অধিকারী ছিলেন, তাহা অস্বাভাবিক করা শক্ত হইবে না।”

বলা যেতে পারে কেতকাদাস-ক্ষেমানন্দ কবি হিসেবে ভাগ্যবান। বিভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকেই তাঁর উপরে প্রশংসাবাগী বর্ষিত হয়েছে। কাজেই তাঁকে বাদ দিলে প্রাচীন কাব্যের সৌন্দর্য-জিজ্ঞাসা অসম্পূর্ণ থেকে যাবে।

॥ দুই ॥

কেতকাদাসের রচনারীতি রুচিবান পাঠককে সহজেই মুগ্ধ করে। মধ্য যুগের কাব্যের পাঠক যখন এ ব্যাপারে কবিদেব চবম অবহেলা দেখতে দেখতে একটা বিরক্তিকর অভ্যস্তাব মধ্যে গিয়ে পড়েন তখন মুষ্টিমেয় অপর কয়েকজন কবির সঙ্গে কেতকাদাসের বাচনভঙ্গির পরিচ্ছন্নতাও তাকে খুসি কবে।† মনসামঙ্গলের এই কবি যে অবহেলাভরে লেখাকেই শৈল্পিক আদর্শ

* বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস—ডাঃ সুকুমার সেন।

† বাইশ-কবির মনসামঙ্গল (ভূমিকা)—শ্রীআশুতোষ ভট্টাচার্য সম্পাদিত।

বলে গ্রহণ করেন নি এটা এ যুগের পাঠকের ভাল লাগবার কথা। মঙ্গল-কাব্যের কবিতা সাধারণত প্রথাকে অনুসরণ করেই নিশ্চিত, ভাষা-ছন্দ-অলঙ্কার প্রয়োগে মার্জিত রুচি যে কাব্যরচনায় অনিবার্হ এ সত্যে তাঁদের অনেকেই আস্থা ছিল না। ফলে ভাষাপ্রয়োগে গ্রাম্য শব্দের অতিরিক্ত ও অনাবশ্যক ব্যবহার, ভাষার সংগীত-ধর্মের উপরে আদৌ গুরুত্ব আরোপ না করা, ছন্দ ভঙ্গির স্থলন অজস্র চোখে পড়ে। মনসামঙ্গলের পূর্বতন শ্রেষ্ঠ কবি নারায়ণ দেব ও বিজয়গুপ্ত (বিশেষ করে নারায়ণ দেব) অমার্জিত ভাষা ও প্রকাশভঙ্গির জগাই বোধ হয় অনেক দুর্বল ক্ষমতার অধিকারী কেতকাদাসের কাছে যশের পরিমাপে হেরে গেছেন।

কেতকাদাসের এই স্ফুর্জিত এবং সংগীত রসাত্মক ভাষার প্রধান গুণটি হল আতিশয্যহীনতা। পড়বার সময়ে এই কাব্য সহজে রুচিবান চিত্তকে আকর্ষণ করে, কিন্তু কবির ভাষাপ্রয়োগের সচেতনতা কোথাও অতিপ্রকট হয়ে ওঠে না। তাঁর অধিকাংশ শ্লোকে যে অল্পপ্রাসের ধ্বনিসাম্যকে মৃদুভাবে ব্যবহার করে একটা সুরের রেশ প্রবাহিত রাখা হয়েছে তা সতর্ক পাঠক ব্যতীত অন্তের চোখেও পড়বে না। কাব্য কৌশলকে গোপন করার মধ্যেই তাঁর সার্থকতা। এ সিদ্ধি আয়ত্ত করেছিলেন কেতকাদাস। বাচনভঙ্গির এই পরিচ্ছন্নতার জগা যে প্রশংসা কবির প্রাপ্য ততটুকুর বেলাতে আমরা অবশ্যই কার্পণ্য করব না।

কিন্তু এ বিষয়ে অধিক আলোচনা নিম্নপ্রয়োজন। গোবিন্দ দাস বা ভারতচন্দ্রের ভাষা ও অলঙ্কাররীতি যেমন তাঁদের কবি ব্যক্তিত্বের গভীরতা থেকেই উৎসারিত কেতকাদাসের ক্ষেত্রে ব্যাপারটি আদৌ তা নয়। রুচিপূর্ণ ভঙ্গ ব্যবহার আর চরিত্র এক বস্তু নয়। ভারতচন্দ্রের কবি-চরিত্র তাঁর পোষাকের ভঙ্গতায় প্রতিকলিত। কেতকাদাসের ব্যক্তিচরিত্রের সঙ্গে তার ভঙ্গ আবরণের অন্ত্যর্থক বা নঞর্থক কোন সম্বন্ধই আবিষ্কার করা যায় না। এমন হতে পারে কোন কবি আপন জীবন-দৃষ্টি ও কাব্যবস্তু নিরপেক্ষভাবেই অলঙ্কার প্রয়োগে অতিপ্রবণতা দেখাচ্ছেন। এই প্রবণতা সাহিত্যবিচারে প্রশংসা পাবে না, কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে আলোচ্য কবির কবি-চরিত্রের উপরেও আলোকপাত করবে। আবার জীবন-বোধের বিশেষ ভঙ্গিজনিত অতি অলঙ্কার প্রবণতা কোন কোন কবির রচনায় দেখা যেতে পারে। অলঙ্কার প্রয়োগ-বাছল্যের জগা তাঁকে নিন্দা করা যাবে না। কেতকাদাসে এর কোনটিই ঘটেনি। অল্পপ্রাস প্রয়োগ শব্দযোজনায় পরিচ্ছন্নতার সঙ্গে

মিলে সঙ্গীত রসের সৃষ্টি করে এ কাব্যকে যে কিছু ঐতিহ্যবাহিতা দান করেছে তা আগেই বলেছি। বিচ্ছিন্নভাবে অলঙ্কার প্রয়োগ প্রসঙ্গে কেতকাদাস একান্ত বিশিষ্টতাহীন। শ্রীযতীন্দ্রমোহন ভট্টাচার্যের নিয়ন্ত্রিত মন্তব্য—“অতি স্বাভাবিকভাবে যে সকল অলঙ্কার কবির কাব্যে প্রযুক্ত হইয়াছে, তাহাদের সৌন্দর্য ও প্রয়োগ-কুশলতা অলঙ্কার-রসিক মাত্রকেই তৃপ্তি দান করিবে।”—কেতকাদাসের কবি-প্রকৃতি বুঝতে বিশেষ সাহায্য করে না। এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য যে অলঙ্কার-রসিক ও কাব্য রসিকের মধ্যে অনেক ব্যবধান। সংস্কৃত রসশাস্ত্রের পণ্ডিতগণ প্রাচীন কালেই তা স্বীকার করেছেন।

কেতকাদাসের কাব্যে “অর্থালঙ্কারের মধ্যে উপমা, মালোপমা রূপক, অধিকারত্ব বৈশিষ্ট্য রূপক, উৎপ্রেক্ষা, অতিশয়োক্তি, দৃষ্টান্ত-নিদর্শনা, অর্থাপত্তি কাব্য-লিঙ্গের প্রয়োগ আছে।” কিন্তু এই অলঙ্কারগুলির প্রয়োগ তাঁর কাব্যে এতই বিশেষত্বহীন ও সংস্কৃতরীতি-অনুসারী যে এদের নিয়ে আলোচনা কাব্য-সৌন্দর্য-বিচারে একরূপ অর্থহীন। বালিকা মনসা বিমাতা চণ্ডী কতক যখন অত্যাচারিত হচ্ছিল তখন বিজয়গুপ্ত উপমায় বলেছেন—

ব্যাধের হাতে পড়ি যেন পক্ষীর কলকলি।

গ্রাম্যতা সবেও পক্ষীশাবকের আশঙ্কিত ও আর্ত কলরোল এখানে মূর্ত হয়ে উঠেছে। কিংবা মৈমনসিংহ গীতিকার কবি যখন মহয়ার রূপ বর্ণনা করে লেখেন—

আগল ডাগল জাঁধিরে আসমানের তারা।

তখন চক্ষুতাবকার নক্ষত্রচারী সুদূরভিসার হৃদয়কে আকুল করে। আর দস্থা কেনারামের উপমা—

হাত পায়ের গোছা তার গো কলাগাছের গোড়া।

প্রত্যক্ষদৃষ্ট বস্তুর সংযোগে প্রথানুসরণের রসহীন রাজ্য থেকে মুক্তি দেয়। মুকুন্দরাম শিশু কালকেতুর বাহর সঙ্গে লোহার শাবলের, সমুদ্রত দেহভঙ্গির সংগে শিশু শালের উপমা দিয়েছেন। এদের অভিনয় কাব্যসৌন্দর্য বর্ধনে সহায়ক, তাই আলোচনার বস্তু। কিন্তু কেতকাদাসের—

বিজুরি জিনিয়া তার অঙ্গের বরণ।

অথবা

মধুর মধুর কথা কহেন হরিষে

পূর্ণিমার চন্দ্র যেন অমৃত বরণে ॥

বস্তু-সঙ্গে যেমন অতিব্যবহৃত জীর্ণতার পহ্লাহুসারী, তেমনি উপস্থাপনার

ভঙ্গিও একান্ত মামুলি হওয়ার তাৎপর্যহীন। সপ্তদশ শতকের মধ্যভাগের কবি কেতকাদাস এই অলঙ্কারের মূলধনে কাব্য-কৃতিত্বের পরীক্ষায় অধিক দূর অগ্রসর হতে পারেন না। অবশ্য গভীর স্বৈত দেহবর্ণের উপমায় কবি বলেছেন—

“মল্লিকা ফুলের মত ভাব ধৌত তুলু”

তবে এ ভাষার সার্থক-সুন্দর উপমার সংখ্যা এ-কাব্যে বেশি নয়।

মল্লিকাব্যের রচনারীতিতে চিত্রের স্থলে তালিকা-বর্ণন একটি সাধারণ বিশেষত্ব। কাব্যধর্মের বিচারে এই বিশেষত্ব প্রশংসার নয়। কেতকাদাসে তালিকা নির্মাণ প্রায় চরমে পৌছেছে। পক্ষিগণের আগমন প্রসঙ্গে সন্তর বকম পাখীর নাম, রাখালদের বাট-সন্তরটি গন্ধর নাম, প্রায় বাটটি সাপের নাম, পঁচিশটির বেশি ফুলের নামের দীর্ঘ তালিকা দিয়েছেন কবি। তা ছাড়া নান। প্রসঙ্গে বিভিন্ন অস্ত্রশস্ত্র, বাণ্যস্ত্র, পুরুষ ও মেয়েদের নামের তালিকা সংকলনের দিকে কবি একটু অধিক প্রবণতা দেখিয়েছেন। সমালোচক ঠিকই বলেছেন, “কবি যখন যে বিষয়ের বর্ণনা দিতে গিয়েছেন তখন সেই বিষয় সম্বন্ধে তাঁহার জ্ঞান কতটুকু তাহা সুস্পষ্টভাবে তাঁহার গ্রন্থ পাঠক ও শ্রোতাদের মনে অঙ্কিত করিতে প্রয়াস পাইয়াছেন।”— [কেতকাদাস-ক্ষেমানন্দের “মনসামঙ্গল”এর ভূমিকা : যতীন্দ্রমোহন ভট্টাচার্য] * জ্ঞানের প্রতি আকর্ষণ রসের পথ থেকে কবিকে অনেক সময় দ্রষ্ট করে। জ্ঞানলব্ধ তথ্যকে আপন চিত্তে জারিত করে রসরূপে পরিণত করার ক্ষমতা না থাকলে এ ব্যর্থতা অনিবার্য। কেতকাদাসের ক্ষেত্রেও তাই-ই ঘটেছে।

কবির জ্ঞানভূষণ আরও প্রমাণ আছে বিবিধ পুরাণ কাহিনীর অঙ্গসরণে, সমুদ্র মন্থন ও উষা-অগ্নিরুদ্ধ পালার বিস্তৃত বর্ণনায় এবং বাংলায় অচলিত কতকগুলি সংস্কৃত শব্দের প্রয়োগে।

॥ তিন ॥

পূর্বের এক প্রবন্ধে মনসামঙ্গল কাব্যের প্রেক্ষণের ছুটি কারণ নির্দেশ করা হয়েছে। ১। গঠনভঙ্গির সংহত ও সংঘাত-কেন্দ্রিক ঐক্য। ২। চরিত্র-সৃষ্টির অভিনব ঐশ্বর্য। কেতকাদাসের কাব্য এ দুটিকে দিয়েই বিচার্য।

কেতকাদাসের কাব্যটিকে অনেকগুলি পণ্ডিত পালার একটি বৃহৎ

সংকলন বলে অভিহিত করা চলে। * প্রতিটি পালা স্বয়ংসম্পূর্ণ এবং যথেষ্ট বিস্তৃত। পালাগুলির মধ্যকার সংযোগস্থলটি একান্ত ক্ষীণ। সব মিলিয়ে কাহিনীগত অখণ্ডত্বের কোন ধারণাই জন্মায় না। লক্ষণীয় চাঁদসদাগর ও মনসার বিবাদের কথা এর কেন্দ্রীয় প্রাণবস্ত্র নয়। কাব্যের ২০৫ পৃষ্ঠায় এর আরম্ভ এবং ৩৫২ পৃষ্ঠায় এর সমাপ্তি। পূর্ববর্তী পালাগুলিতে চাঁদসদাগরের উল্লেখ-মাত্র নেই। বিজয় গুপ্ত, নারায়ণদেব, বংশীদাসের কাব্যের প্রাপ্ত সংস্করণগুলি যথেষ্ট নির্ভরযোগ্য না হলেও এ সত্যটি ধরা পড়ে যে নরখণ্ডের যাবতীয় ঘটনা এবং প্রাসঙ্গিক স্বর্ণের কাহিনীগুলিও (যেমন অনিরুদ্ধ-উষার কথা) চাঁদ মনসার স্বপ্নের সূত্রে বন্ধ। তাঁদের কাব্যের প্রথম দিকে দেবখণ্ডের মনসার পূর্ব বিবরণকে এক্ষেত্রে ভূমিকা ও পূর্বকথা হিসেবে গ্রহণ করতে তাই বিধা হয় না। কিন্তু কেতকাদাসের গ্রন্থে চাঁদের আবির্ভাব ঘটেছে বহু পরে।

উষা-অনিরুদ্ধ পালার ঘটনা পুরাণ কাহিনীর পথ ধরে একটি স্বতন্ত্র ও সম্পূর্ণ কাব্যে রূপায়িত হয়েছে এখানে। অথচ উষা-অনিরুদ্ধের মৃত্যুবরণ ও মর্ত্যগমনের প্রয়োজন চাঁদ-মনসার বিবাদের পরিপ্রেক্ষিতেই। পালাটির বিস্তৃত বর্ণনার ভঙ্গিতে এই মূল পরিপ্রেক্ষিতটিই হারিয়ে ফেলেছেন কেতকাদাস। বিজয় গুপ্তের কাব্যে কিন্তু সংক্ষিপ্ত উষা-অনিরুদ্ধকথা চাঁদ-মনসার স্বপ্নের মাঝখানে সংস্থাপিত। কেতকাদাসে চাঁদসদাগরের সঙ্গে উষা-অনিরুদ্ধ কাহিনীর সম্পর্ক আবিষ্কারও দুঃসাধ্য হয়ে ওঠে। কারণ ঘটনার রঙ্গমঞ্চে চাঁদের প্রবেশ বহু পরে।

রাখালপুজা পালা সব মনসামঙ্গল কাব্যেই আছে। কিন্তু কেতকাদাসে তা প্রাসঙ্গিক বর্ণনা মাত্র না হয়ে স্বতন্ত্র পালার আকার নিয়েছে। মথন পালা সম্বন্ধেও সেই একই কথা। বিজয় গুপ্তে রাখালপুজার ঘটনা বৃহত্তর হাসান-হোসেন পালার মুখবন্ধ।

ধ্বস্তরী বধ পালা সর্পবিরোধী ওঝার বিরুদ্ধে মনসার আক্রোশের ফল হিসেবে আলোচ্য কাব্যে চিত্রিত। চাঁদসদাগরের সঙ্গে তার কোন সম্পর্কের কথা কবি বলেন মি। অথচ পূর্ববর্তী কবিদের একাধিক মনসামঙ্গলে ধ্বস্তরী ও চাঁদ ঘনিষ্ঠ বন্ধুত্বে আবদ্ধ। আদর্শের ঐক্য ঘনিষ্ঠতাকে বাড়িয়েছে। মনসার প্রথম আক্রমণ হল চাঁদের গুরাবাড়ির উপরে।

* যতীন্দ্রসোহন ভট্টাচার্য সম্পাদিত গ্রন্থটিকে নির্ভরযোগ্য বলে মনে করা হয়েছে। এর সঙ্গে 'হাসান-হোসেন' পালা যুক্ত করতে হবে।

সর্পবিষে বিনষ্ট সুপারি বাগান বাঁচিয়ে তুলল ওঝা ধ্বস্তরী (কোন কোন কাব্যে শব্দর গারুড়ী নামে অভিহিত)। মনসার তখন প্রথম কর্তব্য হল তাকে হত্যা করা। বিজয় গুপ্ত প্রভৃতিতে ধ্বস্তরী পালার কিছু অনাবশ্যক দৈর্ঘ্য থাকলেও চাঁদ-মনসার বিবাদে তার ভূমিকাটি যে অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ এবং অপরিহার্য তা স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। কেতকাদাসে চাঁদ ও ধ্বস্তরী পরিচয়-সম্পর্কহীন মাঠে উভয়েই মনসার কোপে বিনষ্ট—এই মাত্র সম্বন্ধ বৃদ্ধ।

চাঁদ সদাগরের পাল্লাটিও যেন যথেষ্ট পরিমাণে বিরোধের ভাবটিকে ফুটিয়ে তুলতে পারে না। “শুয়াবাড়ি কাটা,” “ছয়পুত্রবধ,” “সনকার মনসাপূজা ও চাঁদের বাধা দান”, “নটী বেশে মনসা কর্তৃক চাঁদের মহাজ্ঞান হরণ” প্রভৃতি ঘটনার অভাবে চাঁদের চরিত্র-দৃঢ়তা খুব স্পষ্ট হয়ে ওঠে নি। * একদিকে চাঁদের মানস-দৃঢ়তাব্যঞ্জক এই ঘটনাগুলির অন্তর্লগ্ন অন্তর্যমিকে নোকাচুবির পরে চাঁদের অপমানিত হবার ঘটনাগুলিকে সবিস্তারে বর্ণনা কবায়, চাঁদমনসা-দ্বন্দ্বের পাল্লাটা মনসার দিকেই ঝুঁকেছে।

একথা মেনে নিতে হয় যে মনসামঙ্গলের কাহিনীতে যে সম্ভাবনার বীজ তাকে সম্পূর্ণ ব্যবহার করে প্রথমশ্রেণীর কাব্য গড়ে তোলার ক্ষমতা এধারার কোন কবিরই ছিল না। হয়ত এ যুগের পক্ষেও তা ছিল অসম্ভব। কিন্তু পূর্ববর্তী কবিরা কেতকাদাসের মত বিচ্ছিন্ন পালার কোঁতুকে মেতে সব সম্ভাবনার অঙ্কুর বিনষ্ট করেন নি। কেতকাদাস কিন্তু তাই করেছেন। কাজেই এ ধারার শ্রেষ্ঠ কবির দাবী আদৌ তাঁর নেই।

॥ চার ॥

মনসামঙ্গলে অপ্রাণী চরিত্র চিত্রণে অভিনবত্বের সুযোগ কম। মনসা, চাঁদসদাগর ও বেছলা চরিত্রে বিশিষ্টতা আছে। কবিরা তাকে কান্ধে লাগিয়ে জীবনের নানা গভীর জিজ্ঞাসাকে রূপায়িত করতে পারতেন।

চাঁদসদাগরের চরিত্রে কেতকাদাস পূর্ববর্তী কবিদের সমকক্ষতা দাবী করতে পারেন না। চাঁদের ব্যক্তিত্বের বজ্রকঠিন দৃঢ়তা, আপন চিন্তের আদর্শের প্রতি অবিচল নিষ্ঠা, জীবনের কামনা বা ভোগবাদ—চাঁদের বাণিজ্য, সম্পদ, নটীগমন প্রভৃতির মধ্যে যার প্রতিকলন—এবং ব্যক্তিত্বের মাহাত্ম্য রক্ষার

* অধিকাংশ পুঁথিতে পাওয়া যায় না। হু একটি পুঁথিতে সত্য মিলেছে,—এদের তাই প্রক্ষেপ বলা চলে।

এই ভোগ-কামনার বিসর্জন, আর সব মিলে ঈজেন্ডির মর্মসাহ আলোচ্য কবির কাব্যে অমুপস্থিত।

লক্ষীন্দরের মৃত্যুর পরে চাঁদসদাগরের যে চিত্র কবি এঁকেছেন তার সঙ্গে নারায়ণদেবের আপাত সাদৃশ্য থাকলেও গভীর অসঙ্গতিও আছে। কেমানেন্দে একটা হৃদয়হীন রুচতা মাত্র ব্যক্ত। নারায়ণদেব কঠোর কল্পণের সমন্বয়ে অপূর্ব। * কেমানেন্দে কাহিনীর সমাপ্তিতে চাঁদ চরিত্রের দৃঢ়তা আদৌ অভিব্যক্ত নয়। নারায়ণদেবের কাব্যে প্রাণ্ডি ও ব্যক্তিত্বের যে তীব্র অন্তর্দৃষ্টি এই প্রসঙ্গে রূপায়িত, কেমানেন্দে তার সাক্ষাৎ মিলবে না। চাঁদের কাছে মনসাপূজার বিরুদ্ধতা সমগ্র অন্তর-মণ্ডিত আদর্শ নয় আর। এ যেন কেবল আপন অতীত আচরণের আমূল পরিবর্তন জনিত চক্ষুশঙ্কা—

চাঁদ বাগ্যা মনে গণে বড় অপমান।

কেমনে করিব মনে মনসার ধ্যান ॥

বার সনে করি আমি বাস বিসম্বাদ।

তাহার শরণ লৈব এ বড় প্রমাদ ॥

চেঙ্গমুড়ি বলিয়া বাহারে দিমু গালি।

কোন লাজে তার আগে হব পুটাজলি ॥

মরণ অধিক লজ্জা মন্তক মৃগুন।

মনসারে পূজিতে না লয় মোর মন ॥

অন্তরিকে আবার আশঙ্কা—

সাবিত্রী সমান হৈল পূত্রবধু মোর।

ঘরেতে পাইলু মুই চৌদ মধুকর ॥

হেন মনসার পূজা নাহি করি যদি।

বিপাকে হারাই পাছে হাতে পায়্যা নিধি ॥

শেষ পংক্তির এই কাভরতা চাঁদ চরিত্রের মাহাত্ম্যকে নষ্ট করে দেয়। রবীন্দ্রনাথের ভাষায় চাঁদসদাগরের ভোগবাদের বিশেষণ দেওয়া চলে “কল্পিতোচিত” বলে।† তা অর্থে তুষ্টি নয়। বিপুল তার কামনা; সব পাবার জন্য সব হারাতেও সে প্রস্তুত। অথচ এখানে তার চরিত্রে যে সৌন্দর্য্যতা প্রদর্শিত তা প্রাপ্ত বস্তুকে রাখার জন্য সদা ব্যস্ত। তার “হারাই হারাই সবা হয় ভয়”।

* এ বিষয়ে বিশেষ আলোচনা “মনসামঙ্গলে কল্পণরস ও নারায়ণদেব” প্রবন্ধে উল্লেখ্য।

† “বিচিত্র প্রবন্ধে” “মাইল:” উল্লেখ্য।

এ ব্যাপারে নারায়ণদেবের সঙ্গে কেতকাদাসের পার্থক্যটি দৃষ্টি এড়াবার নয়।

বেহলার চরিত্রাঙ্কনে কেতকাদাস ভুলনাশূলকভাবে সার্থকতা দেখিয়েছেন।
বুদ্ধিদীপ্ত চাতুর্য ও সক্রিয়তা তাঁর বেহলাকে বিশেষ ব্যক্তিত্ব দান করেছে।
সর্প দংশনের রাজ্যিতে তাঁর ভ্রোগে থেকে কৌশলে একের পরে এক সর্প
বন্দী করা—

বেহলা বলেন খুড়া কোথা আছ তুমি।
তোমা সভা না দেখিয়া নিত্য কান্দি আমি ॥
অবিরত মনে কত গনিব হতাশ।
আমার কঠিন বাপ না করে তন্নাস ॥
মনে কিছু না করিহ সেই অভিমান।
কাঞ্চন বাটিতে কর কাঁচা দ্রব পান ॥
এতক শুনিয়া সাপ বড় লজ্জা পায়া।
কাঁচা দ্রব পান করে ঠেট মুণ্ড হয়া ॥
বেহলা না করে ভয় মনসার দাসী ॥
সপের গলায় দিল সূবর্ণ সাঁড়াশি ॥
ক্ষীর অমৃত খাও বলি যে তোমায়ে।
সুখে গুহা নিদ্রা যাও হড়পী ভিতরে ॥

এর মধ্যে মৃদু কোতুকৈব দ্বন্দ্ব ছোঁয়া আছে। স্বামীর মৃত্যু-আশঙ্কার সামনেও
সে মৃদু কোতুক অশোভন নয়—বেহলার আত্মশক্তি-দৃপ্ত চিত্তেরই কণিক
বিচ্ছুরণ মাত্র। কিছু বার বার সর্প বন্দী করেও নিযতিকে ধ্বংস রোধ করা
গেল না তখন মুহূর্তের ভ্রান্ত হতাশা, আত্মশক্তিতে অবিবাস, পুরুষকারের
উপবেও দৈবশক্তির অমোঘতার স্বীকৃতি বেননার্ত সুরে প্রকাশ পায়—

শবুর কারল বাদ তোমার লাগিয়া।
অভাগিনী কি করিব রজনী জাগিয়া ॥

ক্লেমান্সের বেহলার ক্রন্দনে লোকলজ্জার প্রস্রুতি প্রধান হয়ে উঠে এর
করুণ রসকে কিছুটা ব্যাহত করলেও বেহলার চরিত্রের উপরে এক বিশেষ
দৃষ্টিকোণ থেকে আলোকপাতে তার গর্বিত অন্তরের পরিচয়কে প্রতিষ্ঠিত
করেছে। “খাইলু আপন পতি কে মোরে বলিবে সতী”। ভাইয়েরা
বেহলাকে ফিরিয়ে নিতে এলে—

বেহলা বলেন আমি হৈল্যাম কড়া রাঁড়ী।
কত ফেলাইব ভাই নিরামিষ্যা হাঁড়ী ॥

মা-বাপের বাড়ীতে আমরা নাহি সাজে ।

সকল ভাউজের সঙ্গে মোর হৃদয় বাজে ॥

সহিতে না পারি আমি হুরক্ষর বাণী ।

কুলে দাণ্ডাইয়া ডাই আর কান্দ কেনি ॥

এই আত্মমর্ষণাবোধ ক্ষেমানন্দকৃত বেহুলার চরিত্রের কেন্দ্রীয় সত্য। আর এর ভিত্তিতে আছে তার আত্মশক্তিতে বিশ্বাস। ক্ষণিকের জ্ঞান তা মুছিত হয়ে পড়লেও সে সংগ্রামের ছন্দর পথে যাত্রা শুরু করে ।

নারী ব্যক্তিত্বের এই সহজ অথচ দৃঢ়, বুদ্ধিতে উজ্জল এবং কর্মকুশলতায় চতুর চরিত্র নির্মাণে ক্ষেমানন্দের সাফল্য অভিনন্দন-যোগ্য। অথচ চাঁদের ব্যক্তি-দৃঢ় পৌরুষ অঙ্কনে তাঁর ব্যর্থতা কেন? মনসা বিরোধী চাঁদের প্রতি কবির সচেতন বিশ্লেষণের অঙ্গতম কারণ কিনা তা ভেবে দেখবার মত ।

১ ॥ দ্বিজ মাধব ॥

॥ এক ॥

চণ্ডীমঙ্গল কাব্যধারায় মুকুন্দরামের পরেই দ্বিজ মাধবের নাম করতে হয়। অবশ্য মুকুন্দরামেব শ্রেষ্ঠতর কাব্যের প্রভাবে মাধব পরবর্তীকালে অনেকখানি বিস্মৃত হয়েছিলেন। কিন্তু মুকুন্দরাম-নিরপেক্ষভাবে মাধবের কাব্যের মূল্য বিচার প্রয়োজন। এ প্রসঙ্গে মঙ্গলকাব্যের ইতিহাস-কার অধ্যাপক আশুতোষ ভট্টাচার্য মহাশয়ের মন্তব্য অবশ্য প্রণিধানযোগ্য, “... দ্বিজ মাধবের কবি-যশ ঠাঁতার পরবর্তী কবি মুকুন্দরাম অনেকটা হরণ করিয়া লইয়াছেন। মুকুন্দরাম দ্বিজ মাধবেরই বিষয়বস্তুকে অধিকতর শক্তির প্রভাবে পুনর্গঠিত করিয়া লইয়া নিজের কাব্য-সৌধ নির্মাণ করিয়াছেন। অনতিকাল বাত্য়ানে মুকুন্দরামের আবির্ভাব হইয়াছিল বলিয়া দ্বিজ মাধবের গণ লোক-সমাজে প্রতিষ্ঠা লাভ করিবার পূর্বেই সাধারণের দৃষ্টি মুকুন্দরামের অপূর্ণ স্কন্দর সৃষ্টির উপর গিয়াই স্থাবতঃই লুপ্ত হইল। মুকুন্দরামের প্রভাবে দ্বিজ মাধবের প্রচার আর অধিক বৃদ্ধি পাহতে পারিল না, চণ্ডীমঙ্গলের জগতে মুকুন্দরামই একপ্রকার একচ্ছত্র অধিবাসী হইয়া রহিলেন।” সম্প্রতি শ্রীস্বামীভূষণ ভট্টাচার্য কর্তৃক সম্পাদিত হয়ে দ্বিজ মাধবের “মঙ্গলচণ্ডীর গীত” প্রকাশিত হয়েছে। ফলে বসজিজ্ঞাসু পাঠকসমাজ এই বিস্মৃত-প্রায় কবির কাব্য-শৃংখলের সঙ্গে পরিচিত হবার সুযোগ পেয়েছেন।

দ্বিজ মাধব প্রথম শ্রেণীর কবি নন। আখ্যান কাব্যের রাজ্যে বড়-চণ্ডীদাস, মুকুন্দরাম এবং ভারতচন্দ্রের প্রতিভার সমকক্ষতা করবার দাবী তাঁর নেই। বড়ুর অশ্রুভেগ কাব্য-দেহ গঠন এবং অতদ্রুত মনস্তত্ত্ব বিশ্লেষণ অথবা ভারতচন্দ্রের তির্যক জীবনদৃষ্টি ও রূপরচনার মার্জিত নৈপুণ্য দ্বিজ মাধবে মিলবে না। আবার মুকুন্দরামের কৌতুকরসের স্রোতে বস্তুবিশ্বাসকে সুখ-দুঃখ নিরপেক্ষভাবে রূপায়িত করার দক্ষতাও তাঁর নেই। কিন্তু তাঁর কাব্য পাঠে কোন সতর্কদৃষ্টি পাঠকই রচনার বিশিষ্টতা লক্ষ্য না করে পারেন না। দ্বিতীয় শ্রেণীর কবিদের প্রথম সারিতে দ্বিজ মাধবের স্থানটি

অবশ্যই মেনে নিতে হবে। মেনে নিতে হবে যে মঙ্গলকাব্যের প্রথম পাঁচজন কবির মধ্যে তিনি অন্যতম।

॥ দুই ॥

মাধবের কাব্যের প্রধান প্রধান বৈশিষ্ট্যগুলির পরিচয় দেওয়া যাক।

মাধবের কাব্যান্তর্গত অনেকগুলি বৈষ্ণব কবিতা প্রথমেই পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করবে। নিঃসন্দেহে এ কবিতাগুলি বৈষ্ণবপ্রভাবজাত। কিন্তু গঠনরীতির দিক থেকে এ পদ্ধতিটি বৈষ্ণবপ্রভাবের যুগেও একক। কবি এ গুলিকে বিষ্ণুপদ নামে অভিহিত করেছেন। স্বরীভূষণবাবু ২০টি বিষ্ণুপদ তাঁর সম্পাদিত গ্রন্থে সংকলন করেছেন। পদগুলি নানা কবির বচন। কয়েকটি কবিতা স্বয়ং মাধবের লেখা হওয়া সম্ভব। কবিতাগুলির মধ্যে বালগোপালকে কেন্দ্র করে যশোদার চিত্তোৎসেহতা, নিমাইসন্ন্যাসে শচীন আতি অথবা রাধাকৃষ্ণের প্রণয়-বিবহট বিষয় হিসেবে গৃহীত। বিচ্ছিন্ন কবিতা হিসেবে এদের অনেকগুলি সার্থকতার দাবী করতে পারে। তবে আলোচ্য কাব্যে সে বিচার গোণ। কাহিনী কাব্যে এ জাতীয় কবিতার অঙ্গভূক্তি কতটা গ্রহণযোগ্য এবং দ্বিজ মাধব এদের ব্যবহার করে কোন বিশেষ ধরনের সার্থকতা লাভ করেছেন কি না তাই এক্ষেত্রে বিচার্য।

কাহিনী-কাব্যে লিখিক কবিতার অন্তর্ভুক্তির সুযোগ কতটা এটিই প্রথম সমস্যা। অধ্যাপক শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় “কবিকল্প চণ্ডী” গ্রন্থেব ভূমিকায় প্রসঙ্গক্রমে এ সমস্যাটির বিশ্লেষণ করেছেন। তাঁর সিদ্ধান্তানুযায়ী আখ্যান কাব্যের মধ্যে সম্পূর্ণ বিপরীতধর্মী এই বিষ্ণুপদগুলির প্রবেশের স্বাভাবিক সুযোগ নেই। দ্বিজ মাধব বৈষ্ণব ভাবকতায় এতটা আচ্ছন্ন ছিলেন যে এই ভিন্ন জাতীয় উপাদানের স্বভাবজ স্বাতন্ত্র্য সম্পূর্ণ অচ্যবান করতে পারেন নি। আমাদের কিন্তু মনে হয় কবির ক্ষমতার পরিমাণের উপরে ভিন্নজাতীয় উপাদানের মিশ্রণ ও তজ্জাত সার্থক রসফটি নির্ভর করে। প্রতিভাবান কবি আখ্যান কাব্যে কাঠামোয় গীতি-কবিতাকে অনুপ্রবিষ্ট কবিষে আপন অভিপ্রেত ফল লাভ প্রত্যাশা করতে পারেন।

দ্বিজ মাধবের এই প্রচেষ্টা অভিনব এবং সম্ভবত মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যে দ্বিতীয়-রহিত। ভারতচন্দ্র কাব্যের প্রতি পালার প্রারম্ভে যে গানগুলি সংযোজিত করেছেন তা প্রসঙ্গের সঙ্গে সম্পর্কহীন, প্রার্থনামূলক। বৈষ্ণব পদাবলীর গীতাশ্রয় আবেদনটি মাধব সম্পূর্ণই হৃদয়ঙ্গম করেছিলেন।

রাধা-কৃষ্ণের মিলন-বিরহ আশা-কামনা যে ঐ দুটি নাম ও ব্যক্তিকে ছাপিয়ে মানবপ্রেম মাত্রকে স্পর্শ করতে পারে, তার হৃদয়ের গভীর বাণী প্রকাশের ক্ষমতা রাখে সে যুগেই এ বোধ তাঁর হয়েছিল। খুলনা-ধনপতির প্রেমের পটভূমিতে রাধাপ্রেমের সঙ্গীত স-যোজনে তিনি দ্বিধা বোধ করেন নি। বাণিজ্য গমনোন্মুখ শ্রমস্তের জন্য খুলনাব রোদনে নিমাইসন্ন্যাসের স্তর বা বালক শ্রমস্তের খেলার মধ্যে বৈষ্ণব বাৎসল্যের সামীপ্য আবিষ্কার ঘটেছে সাবলীলভাবেই কোন কষ্টকল্পনাব আশ্রয় না নিয়ে। দ্বিজ মাধব বৈষ্ণব ছিলেন বলে মনে হয় না। তা হলে ভগবান কৃষ্ণের লীলার সঙ্গে মানব-জীবন-ঘটনা এক স্তরে বেধে দিতে পারতেন না। কারণ ‘কাম’ আর ‘প্রেম’ নিশ্চয়ই প্রভেদ আছে—লোহা আব সোনার মতই তারা স্বরূপে পৃথক। এটাত নিষ্ঠাবান বৈষ্ণবদের দৃঢ় প্রত্যয়। দ্বিজ মাধব বৈষ্ণব কবিতার এস সৌন্দর্যের প্রতি আকৃষ্ট হয়েও, আপন কাব্যে বিশেষ তাৎপর্য সৃষ্টির জন্য তাকে ব্যবহৃত করলেও বৈষ্ণব জুলভ ধর্ম-ব্যাখ্যার একনে আপন কাব্য-জিজ্ঞাসাকে আবৃত করেন নি। মধ্য যুগে এ ঘটনা বিস্ময়কর। কবি মাধবের উপলব্ধিটি সঙ্গ্রে ববীক্ষনাথের এহ মন্তব্যের সাদৃশ্য অনস্বীকার্য, “বৈষ্ণব-ধর্ম পৃথিবীর সমস্ত প্রেম-সম্পর্কের মধ্যে ঈশ্বরকে অন্তর্ভব করিতে চেষ্টা করিয়াছে। যখন দেখিয়াছে, মা আপনার সন্তানের মধ্যে আনন্দের আর অবধি পায় না, সমস্ত হৃদয়খানি মুহূর্তে মুহূর্তে ভাঙে ভাঙে ঐ ক্ষুদ্র মানবাত্মকে সম্পূর্ণ বেষ্টন করিয়া শেষ করিতে পারে না, তখন আপনার সন্তানের মধ্যে আপনার ঈশ্বরকে উপাসনা করিয়াছে। যখন দেখিয়াছে, প্রভু জন দাস আপনার প্রাণ দেয়, বন্ধুর জন্য বন্ধু আপনার স্বার্থ বিসর্জন কবে, প্রিয়তম এব° প্রিয়তমা পরস্পরের নিকট আপনার সমস্ত আত্মাকে সমর্পণ করিবার জন্য ব্যাকুল হইয়া উঠে, তখন এই সমস্ত প্রেমের মধ্যে একটা সীমাতীত লোকাতীত ঈশ্বর অন্তর্ভব করিয়াছে।”—[মন্তব্য : পঞ্চভূত] গোড়ীয় বৈষ্ণব প্রেম-ধর্মের এটি রবীন্দ্র-ভাষ্য। মাধবের কবিচিন্তে এই বোধের অঙ্কুর না থাকলে তাঁর কাব্য মধ্যে বিষ্ণুপদ ব্যবহারে তিনি সাহসী হতেন না।

মাধব কাহিনী-কাব্য রচনা করেছেন। ঘটনাপুঞ্জের শৃঙ্খলে, জীবনের নিত্যপ্রয়োজনীয় বস্তুসম্পদের আলোচনায়, সামাজিক রীতিনীতির ব্যাখ্যায় এর একটা বিশেষ রাজ্য আপনি নির্মিত হয়ে যায়। মানব চিন্তের সূক্ষ্ম বা গভীর অন্তর্ভূতির তারে যখন বেদনার বঙ্কার লাগে তখন তার সম্যক প্রকাশ

কাহিনী-কাব্যের সাধারণ কাঠামোকে ভেঙ্গে ফেলতে চায়। কবিরা তখনই পয়ার ছেড়ে ত্রিপদী একাবলীর আশ্রয় নেন। তখন “লিরিক এলিমেন্ট” এর মধ্যে প্রবেশ করে। বেহলার ক্রন্দন তখন আকাশ স্পর্শ করে, চাঁদের অদ্রভেদী শির আরও কঠিন আরও উচ্চ আরও ট্রাজিক মহিমার দীপ্তিতে ভাস্বর হয়ে ওঠে। চণ্ডীমঙ্গলের কাব্যধারায় এ স্রবোগ কম। চরিত্র-ব্যক্তিত্বে বস্তুপরিবেশের সামান্যতাকে অতিক্রম করতে পারে এমন মাহাত্ম্যের অভাব এ কাব্যে সর্বাধিক। এ কাব্যের সব চরিত্রই সাধারণ পর্যায়ের। মুকুন্দরাম ফুল্লরাব বসন্তকালীন বিরহ বেদনাকে সীমার বন্ধন থেকে মুক্তি দেবার মানসে ঋতু, ফল, পক্ষী প্রভৃতিকে লক্ষ্য করে “ওড” জাতীয় কয়েকটি গীতিধর্মী কবিতা রচনা করেছেন। দ্বিজ মাধব ঐ একই কাব্যে বিষ্ণুপদের আশ্রয় নিয়েছেন।

ধনপতি-ফুল্লরার প্রেম সম্পর্ক মূল কাহিনীতে অতি সাধারণ দাম্পত্য জীবনের প্রাত্যহিকের স্তবেই আবদ্ধ। বিষ্ণুপদগুলি তার পেছনের তাবে যেন একটি অর্ধোচ্চারিত ধ্রুবপদকে বেঁধে রেখেছে। এব ছন্দ-স্পন্দে একটা সুদূর-ভিসারের ব্যঞ্জন। মূর্ছিত হতে থাকে। তুচ্ছতাব ধলিমালিঙ্গ ঢেকে গিয়ে প্রেমবোধের গভীরতার বাজ্য থেকে একটি স্পর্শ চিত্তকে আবিষ্ট কবে তোলে। ছ একটি উদাহরণের সাহায্যে বিষয়টিকে স্পষ্টতব কবা যায়। ধনপতির আচমন ভোজন প্রভৃতির বর্ণনার মাঝখানে বিষ্ণুপদে রাধিকার মিলনাতি প্রকাশিত—

বন্ধু কানাই পরাণ ধন মোর।

যগে যগে না ছাড়িমু চবণ থানি তোর ॥

জাতি দিলুঁ যৌবন দিলুঁ আর দিমু কি।

আর আছে শুধা প্রাণ তারে বোল দি ॥

আবার ধনপতির বাগিজা যাত্রা কালে যাত্রার প্রস্তুতি, খুল্লনাকে প্রবোধ ও উপদেশ দান প্রভৃতির মাঝখানে বিষ্ণুপদে রাধার আসন্ন বিবাহ বেদনার সুর—

যাইবারে ওরে শ্রাম কে দিব বাধা।

দৈবে মরিব আশ্রি অভাগিনী রাধা ॥

কিংবা গণকের গণনা, ভবিষ্যৎ বাণী প্রভৃতির মধ্যে—

তোমার বদলে শ্রাম ধুইয়া যাও বাণী।

তবে সে আসিবা হেন মনে বাসি ॥...

বাণীটি যতনে ধুইমু

গন্ধ-চন্দন দিমু

হীরা-মণি-রত্নে জড়াইয়া ।

যখন তোমার তরে মরমে বেদনা করে

নিবরিমু বাঁশী মুখে দিয়া ॥

শ্রেয়স্কৃতির মিলন-বিরহের একটা পরিবেশ সৃষ্টিতে দ্বিজ মাধবের এই অভিনব পরীক্ষা সার্থক হয়েছে বলা চলে ।

শ্রীমন্তকে কেন্দ্র করে খুল্লনার বাৎসল্য-বেদনার পটভূমিতে বালগোপালের শাস্ত মৃতিও সুপ্রযুক্ত এ কাব্যে । পাঠশালায় পিতৃপরিচয়হীন বালক অপমানিত হয়ে যখন অভিমানে আত্মগোপন করল তার খোঁজ না পেয়ে খুল্লনার—

কবরী আউলাইয়া বামার পড়ে পৃষ্ঠদেশে ।

মুকুতা গাঁধনি যেন চকুর জলে ভাসে ॥

সুন্দর চিত্রে জননী-জদয় চমৎকার অভিব্যক্ত হয়েছে । কিন্তু নিম্নোক্ত বিষ্ণু-পদের স্ত্রে খুল্লনার একক বেদনা চিরকালের বাঙালী ঐতিহ্যের সঙ্গে যুক্ত হয়েছে—

তোমরা কি মোর যাদব দেখিবাছ ।

চান্দ মুখের মধুর বাণী বাঁশীতে শুনিয়াছ ॥

কবি কিন্তু রসবোধের কঠিনতর পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হয়েছেন শ্রীমন্তের বাণিজ্যযাত্রা প্রসঙ্গে । বাল্যলীলার কবিতায় ব্যক্ত আশঙ্কা ততটা বস্তুভিত্তিক নয় । মাতৃহৃদযেব অকারণ ব্যাকুলতাই এর জন্ম । কিন্তু বালকপুত্রের হৃদয় সাগরপথে যাত্রার চিন্তা ও আশঙ্কার বাস্তব কারণ বিদ্যমান । যশোদার বাৎসল্যরসাত্মক পদ তাই এর মূল স্রস্রটি ধরে রাখতে অক্ষম । কবি নিমাই সন্ন্যাসে শচীমাতার জলধাতির মধ্যে এর সামীপ্য খুঁজেছেন—

রহাঅ রহাঅ নদীয়ার লোক

বৈরাগে চলিল দ্বিজমণি ।

কেমনে ধরাইব প্রাণ শচী ঠাকুরাণী ॥

তবে বিষ্ণুপদগুলি সর্বত্রই যে সুপ্রযুক্ত এমন বলা যায় না । আর সে কালের পরিপ্রেক্ষিতে সেটা প্রত্যাশিতও নয় । নৃপতি কর্তৃক বাণিজ্যযাত্রার জঙ্গ আছত হয়েছেন ধনপতি । কবি বিষ্ণুপদে বাঁশীর সুরে আহ্বান শুনে রাখার কাতরতার কথা বলেছেন । আবার কালকেতুর রাজ্যে যখন প্রেরিত হয়েছে গুজরাটের গুপ্তচর তখন কবি তাদের ছদ্মবেশের মধ্যে “কালাগোরা”র রহস্যের অঙ্গসন্ধান করেছেন । এগুলি অবশ্য ব্যর্থতার চরম নিদর্শনরূপেই গ্রাহ্য ।

বিষ্ণুপদের প্রয়োগবীতি এবং মূলত লাকল্যের নিরিখে ছাট সিক্কাস্ত করা চলে। এক। কবি বৈষ্ণব প্রভাবের বশে বিষ্ণুপদ ব্যবহার করেন নি। দুই। কবি ছিলেন সচেতন রূপশ্রষ্টা। আখ্যানকাব্যের আদিককে বিপরীত-ধর্মী এবং সম্পূর্ণ পৃথক বিষয়ের গীতি কবিতার সঙ্গে যুক্ত করে যে প্রত্যাশিত স্ফুল লভ করা যায় নিষ্ঠাপূর্ণ প্রচেষ্টায় কবি তা সপ্রমাণ করেছেন। সেই উদ্দেশ্যেই বিষ্ণুপদের ব্যবহার, কোন বিশেষ বৈষ্ণব-বিশ্বাসেব জ্ঞাত নয়।

॥ তিন ॥

“মঙ্গলচণ্ডীর গীত”-এব দ্বিতীয় বৈশিষ্ট্য এব একান্ত সংক্ষিপ্ততা। এট সংক্ষিপ্ততা অপ্রয়োজনের বর্জনের পথে আসে নি।

মঙ্গলকাব্যগুলি আকৃতিগত অতিবিস্তৃতির অন্ততম কাব্য সমাজ-ঘটনার প্রতিফলনের আধিক্য, কতগুলি বাঁধা ধরা বর্ণনা ও ঘটনার প্রথাভ্রমসরণ। কাহিনীর সামান্ততম স্তর ধবে কবির বিরহ ও স্ত্রী-আচার, বাবস্ত্রত, খাদ্য-তালিকা, জাতকর্ম প্রভৃতি সমাজব্যবস্থার নানা বাস্তব তথা পরিবেশন করে থাকেন। চৌতিশা, বারমাস্তা, কাঁচুলি নির্মাণ, দেববন্দনার অনাবশ্যক বিস্তার-ও কাব্য-দেহকে ভারাক্রান্ত করে তোলে। দ্বিজ মাধব যদি অনাবশ্যককে পরিহার করে সংক্ষিপ্ততা আনতেন হো প্রথা ভঙ্গের শক্তিতে গোবরাধিত বিপবী প্রতিভা হিসেবে তাঁকে সম্মান দেখানো যেত। তিনি তা করেন নি। তাঁব কাব্য সংক্ষিপ্ত হলেও উপরোক্ত অপ্রয়োজনীয় বিষয়ের অবতারণায় প্রায় কোথাও শৈথিল্য দেখান নি কবি। বরং চৌতিশা-বারমাস্তা-কাঁচুলি নির্মাণ-দেববন্দনার তুলনামূলক বিস্তৃতিই চোখে পড়ে। অথচ আত্মপরিচয় দান করতে গিয়ে কবির সংক্ষিপ্ততাবোধ অকস্মাৎ উগ্র হয়ে উঠে তাঁব ব্যক্তি পরিচয় জানবাব পথ রুদ্ধ করে দিল।

এই সংক্ষিপ্ততার কারণ মনে হয় কোন নির্দিষ্ট পূর্বসূরীর অভাব। সম্ভবত খাস্ত তালিকা বা মেরেলি আচার অথবা বারমাস্তা বিশেষ কোন মঙ্গলকাহিনী নিরপেক্ষ ভাবেই বিকশিত হচ্ছিল। তাই সব মঙ্গলকাব্যেই এদের উপস্থিতি। কিন্তু চণ্ডীমঙ্গল কাব্যের কোন পূর্ব আদর্শ না থাকায় [মানিক দত্তের কবি-ব্যক্তিবিশয়ে ঐতিহাসিক গবেষণায় প্রবেশ না করেই বলছি] দ্বিজ মাধবকে নিজেই সেই আদর্শ (Pattern) গড়ে তুলতে হয়েছে, তাকে পরিপূর্ণভাবে বিকশিত করে তুলতে পারেন নি। মুকুন্দরামের বর্ণোজ্জল স্তম্ভ প্রতীমা এই কাঠামোর ভিত্তিতেই নির্মিত।

অতি সংক্ষিপ্তা বিজ মাধবের কাব্যে মাঝে মাঝে ঘটনার উল্লেখ দ্বায়ে পরিণত। যেমন ধর্মকেতুর মৃত্যু বর্ণনা—

সিংহ দেখিয়া জষ্ট হইল বীরবর।
আন্তে বাস্তে উঠিয়া গুণেতে ঘোড়ে শর ॥
সন্ধান পুরিয়া বীর মারিবারে ধারে।
আক্ষালে এড়িল সিংহ নাহি পড়ে গায়ে ॥
ক্রোধ হইল সিংহ বাণ এড়াইয়া।
আচড়ের ঘারে প্রাণ নিলেক হরিয়া ॥

সমস্ত জিনিসটি যুদ্ধের মধ্যে ঘটে গেল। জলের দাগের মতই মনের মধ্যে মিলিয়েও গেল। আদার কালকেতুর মাতার স্বামী-সহমরণের ঘটনা—

পুত্রের বচনে রামা বাহিরায় তৎকাল।
শোকে ব্যাকুল হ'রা ভালে চুত ডাল ॥
কি করিব কোথা যাইব স্থির নহে মতি।
আমিহ পুড়িয়া মরিম প্রভুর সঙ্গতি ॥
কংস নদীর তটে আছে বড় রমা স্থল।
নানা কাষ্ঠ কুড়াইয়া জালিল অনল ॥

শোকে ব্যাকুল নিদয়ার আমগাছের ডালটি ভেঙে ফেলার ক্ষুদ্র চিত্রটি অপূর্ণ হলেও সহমরণ ব্যাপারের সংক্ষিপ্ত বর্ণনা আমাদের মনে করুণ রসের বেদনাটুকু মুদ্রিত করে দিতে পারে না। আবার কালকেতুর বন্দী হবার মত নাটকীয় সম্ভবনাপূর্ণ ঘটনাও মাত্র দু-চার পংক্তিতে আকস্মিকভাবে শেষ করেছেন কবি—

রণ জিনি কালকেতু যারে নিজ ঘরে।
হেনকালে রাজসৈন্য আগুলিল ঘারে ॥
গণ্ডী-শর এড়ি বীর ঘায়ে শূন্য হাতে।
হেনকালে রাজ-সৈন্য আবরিল পথে ॥
পশু বাক্সি সেনাগণ করে নানা সন্ধি।
শূন্য হাতে কালকেতু হইয়া গেল বন্দী ॥

যে বীর যুদ্ধে জয়লাভ করেছে, ঘরে ফিরবার পথে প্রায় বিনা কারণে তার হঠাৎ বন্দী হয়ে যাওয়া ঘটনার সংক্ষিপ্ততার জন্তই আমাদের বিশ্বাস আগাতে পারে না।

একপ উদাহরণের সংখ্যা অনেক বাড়ানো যেতে পারে। শৈল্পিক

পরিমিতি বোধ যেমন প্রশংসার তেমনি অকারণ সংক্ষিপ্তকরণ রসাতাসের কারণ। প্রাচীন আলঙ্কারিকদের মত উদ্ধৃত করে ডাঃ স্বর্ধীরকুমার দাসগুপ্ত বলেছেন “স্থায়ী ভাবসমূহ অতি সম্পন্ন হইলে রসতা প্রাপ্ত হয়।” উদাহরণ দিয়ে তিনি দেখিয়েছেন, “রাধা ঐক্যকে ভালবাসে—এ বাক্য রসাত্মক বাক্য নয় কেন? বিভাব ও স্থায়ীভাব থাকে সবেও ছুইটি কারণে উক্ত বাক্য কাব্য হইতে পারে নাই। প্রথম কার—বাক্যাটিতে স্থায়ীভাবে উল্লেখ্যমাত্র আছে, উহার বহুলরূপে উপলব্ধি বা প্রকাশ হয় নাই। দ্বিতীয় কারণ—বাক্যাটিতে ব্যক্তিচারী ভাবের কিছুমাত্র প্রকাশ হয় নাই।” [কাব্যালোক।] এক্ষেত্রে এই “বহুলরূপে উপলব্ধি ও প্রকাশ” ব্যাপারটির উপরেই গুরুত্ব আবেশ কবতে চাইছি।

অবশ্য সর্বত্র অতিসংক্ষিপ্ততা এ ভাবে বসহানির কাণ্ড হয় নি। কিন্তু দ্বিজ মাধব প্রায় সর্বত্রই সংক্ষিপ্ততার প্রতি বিশেষ প্রবণতা দেখিয়েছেন। চিত্র-রচনার এই প্রবণতা মাঝে মাঝে বিভ্রাৎ-দীপ্ত ক্ষণিক চমৎকাবিস্বেব সৃষ্টিও করেছে। পূর্বেই ধর্মকেতুর মৃত্যু সংবাদ শুনে নিদ্রার “শোকে ব্যাকুল হয়। ভাবে চূত ডালে”র তীব্র বেদনাগর্ভ চিত্রকল্পেব ব্যঞ্জন-সাফল্যের কথা বলেছি। প্রতিবেশীর গৃহে বটি চাইতে গেলে যখন সখী পুবানো ধার শোধেব ভক্ত কাল-কেতুর নামে শপথ করতে বলল—

বটি বাড়াইয়া দিল করি দবাদরি।

সইয়ার শপথ লাগে যদি না শু কড়ি ॥

ললাটে হানিয়া ঘাও ফুল্লরাযে বোলে।

মুঞি মরিয়া যামু প্রভু বদলে ॥

“ললাটে হানিয়া ঘাও” ছবিটির মধ্যে কবি অনেক কথা ব্যক্ত করেছেন; ফুল্লরার দারিদ্রাজনিত হুঁতোগ্যের কথা, স্বামীর কল্যাণ-কামনা যুগপৎ এখানে প্রকাশিত। বিস্মৃত বর্ণনা এদের আবেদনকে বাঁচিয়ে রাখতে পারত না। প্রথম চৌধুরীর অন্তঃসরণে বলা যায় যে অনেকখানি ভাব মরে গিয়ে যে একটুখানি কবি-ভাবার সৃষ্টি এই চিত্ররচনায় তার সার্থক প্রমাণ মিলবে।*

খুলনারে মারি তবে আসনেতে বসি।

পায়ে জল ঢালি দিল হুৎলা ত দাসী ॥

সতীনকে প্রহারের পরে পরিশ্রান্ত লহনা আসনে বসেছে আর দাসী হুৎলা

* প্রথম চৌধুরীর প্রবন্ধসংগ্রহ—১ম খণ্ড, বঙ্গসাহিত্যে নব্যত্ব প্রবন্ধ সংগ্রহ।

তার পায়ে জল ঢেলে স্নানি অপনোদন করছে কবির এই সংক্ষিপ্ত চিত্র লহনার নিষ্ঠুরতাকে চমৎকার ব্যঞ্জিত করেছে। কিংবা লহনা যখন কুখার্ত পুন্নাকে ভাত বেড়ে দিল—

অল্প অল্প দিল তান পোড়া ছাই বছল।

এক পাশে বাড়ি দিল পাকা কলার মূল ॥০০০

খুঁষা পোড়া অল্প দেখি লাড়ি চাডি চাহে।

কুখাব কারণে রামা তাহা কিছু খায়ে ॥

পোড়া ভাতের সামনে পুন্নাব বসে খাকার চিত্রটি মর্মস্পর্শী হয়ে উঠেছে বিশেষ কবে “লাড়ি চাডি চাহে”-র উল্লেখ। এমন সার্থক বসবহ কুজ চিত্র-কল্প ইত্যন্ত অনেক ছড়িয়ে আছে। বর্ণনা বিস্তৃত হলে এদের রস কেনিষে উঠত। কবি মাধব এখানে সচেতন শিল্পী-শ্রষ্টার ভূমিকা গ্রহণ কবেছেন।

॥ চার ॥

বিজ্ঞ মাধবের শৈল্পিক চেতনাব কিছু পরিচয় পূর্বে দিয়েছি। গঠন-কৌশল সম্পর্কে অত্যন্ত দৃষ্টি সেকালের কাব্যে খুব সুলভ ছিল না। মাধব কিন্তু সমগ্র পালাটি সাজাবার ব্যাপারে স্পষ্ট সাহিত্যবোধের পরিচয় দিয়েছেন। কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় প্রকাশিত গ্রন্থে সম্পাদক মহাশয় ছুটি স্থানে সামান্য পরিবর্তন বাতীত পুথিতে প্রাপ্ত (সমস্ত পুথিতেই এ বিষয়ের ঐক্য দেখা যায়) পালা বিভাগ বন্ধ করেছেন। প্রতিটি পালায়ই কবি ঘটনার একটা বিশেষ উত্থান পতনের ধারা বজায় বেধে চলেছেন। যেমন, মঙ্গলদৈত্যকে বধ কবে দেবী কি ভাবে মঙ্গলচণ্ডী নাম গ্রহণ করলেন দ্বিতীয় পালায় তা-ই বর্ণিত হয়েছে। আবার পঞ্চম পালায় স্বর্ণগোধিকা প্রসঙ্গ আলোচিত। কালকেতুর পিতার মৃত্যু ও কালকেতুব শিকার থেকে শুরু করে রাজ্যপ্রাপ্তি পর্যন্ত এ পালার বিস্তার। কবি কারণ ও ফলাফল সহ স্বর্ণগোধিকার প্রসঙ্গটির স্পষ্ট সীমা নির্দেশ করেছেন। আবার চতুর্দশ পালার শ্রীমন্তের বাল্যলীলা বর্ণিত। তার জন্মের পর থেকে এর আরম্ভ এবং সিংহল রাজ্যে এর সমাপ্তি।

কাহিনী গঠনে অসতর্কতা এবং অবহেলা মঙ্গলকাব্যের গঠনরীতিতে সর্বত্র প্রকট। সেই পরিবেশে বিজ্ঞ মাধবের এই কাব্যে রুচিপূর্ণ পালা বিভাগ তার সচেতন গঠন নৈপুণ্যের পরিচয় বহন করে। *

* “ঘটনার বাত-প্রতিঘাত অনুযায়ী পালা বিভাগ করিয়া বিজ্ঞ মাধব উক্ত সাহিত্যিক প্রতিকার পরিচয় দিয়াছেন”—শ্রীমদ্বৈষ্ণব ভট্টাচার্য লিখিত “মঙ্গলচণ্ডীর পীঠ” গ্রন্থের ভূমিকা।

চণ্ডীমঙ্গল কাব্যের মধ্যে ঘটনাগত সংযোগের অভাব সহজেই চোখে পড়ে। কতকগুলি ঘটনার টুকরো যেন সময়ের স্রোতে মাত্র বহু। স্বিজ মাধবের গঠন-বোধ এই টুকরোগুলির মধ্যে অন্তত একটি স্থানে কার্যকারণের সম্বন্ধ আবিষ্কারের চেষ্টা করেছিল। ধনপতির নিকটে কবুতর খেলায় পরাজিত ও অপমানিত বাঘব দত্তের প্রতিশোধ-স্পৃহায় ফল হিসেবেই খুল্লনার অগ্নি পরীক্ষা প্রভৃতি ঘটনার জন্ম বলে এ কাব্যে উল্লিখিত হয়েছে। কার্য কারণ সম্পর্কের দিক থেকে এই চেষ্টা দুর্বল সন্দেহ নেই, কিন্তু মাধব যে এই চেষ্টার দ্বারা চণ্ডীমঙ্গলের গঠন-শিথিলতাকে অতিক্রম করতে চেয়েছিলেন এটা কবির শিরবুজিরই পরিচায়ক।

॥ পাঁচ ॥

স্বিজ মাধবের বাস্তবতা সমালোচক মাত্রই উল্লেখ করেছেন 'এই বাস্তব-বোধকে কেউ কেউ বস্তুভারাক্রান্ত বলেছেন, তুলনায় মুকুন্দবামের কাব্যের কোঁচুকরসের স্রোতে সিক্ত বাস্তবতার জয় ঘোষণা করেছেন। * মুকুন্দবামের সরসতা এবং অপকৃপাত নিত্য স্নিগ্ধ কোঁচুক প্রশংসার সামগ্রী সন্দেহ নেই। কিন্তু মাধবের কাব্যে বস্তুর ভারই আছে, বস নেই একথা স্বীকার্য নয়। সাধারণভাবে মঙ্গলকাব্যে সমাজজীবনের, বিচিত্র আচাৰ-আচরণের খুঁটিনাটি বর্ণনায় বাস্তবতা সৃষ্টির সুযোগ প্রচুর। তাব মধ্যে আবাব চণ্ডীমঙ্গলে বিশেষ করে পরিবার জীবনের তরঙ্গোৎসাহীন সমতাল বোমাশটিক উচ্ছ্বাসেব ও আকস্মিক সমুদ্রতির সুযোগ দেয় না। কাজেই এ কাব্যধারা বাস্তব রসের রাজ্যভুক্ত। এ ক্ষেত্রে স্বিজ মাধবের কৃতিত্ব হল—

এক। পৌরাণিক কাহিনীর অতি ব্যবহারে কাহিনী বা চরিত্রে বস্তু-অভূগ সজ্জতির বা পারিবারিক সামান্যতার পরিবেশকে তিনি বিয়িত করেন নি। এমিক থেকে মুকুন্দবামের সঙ্গে তাঁর পার্থক্য অতি স্পষ্ট। মুকুন্দবাম আদর্শবাদ ও বাস্তববাদকে মেলাবার যে দ্ব্যসাধ্য সাধনা করেছেন পৌরাণিক কাহিনীর সঙ্গে পারিবারিক ঘটনাকে সমন্বিত করে তাতে তিনি সিদ্ধিলাভ করতে পারেন নি। মাধব আপনার কবি-কর্মতার সীমাবদ্ধতা বুকে সে চেষ্টায়ই

* এই তিনটি গ্রন্থের আলোচনা জটিল :

১। কবিকল্প চণ্ডী (ভূমিকা)—শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়। ২। বাংলা মঙ্গলকাব্যের ইতিহাস—আমৃতোষ ভট্টাচার্য। ৩। বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস (১ম)—ভূষণ চৌধুরী।

অগ্রসর হন নি। অবশ্য ব্যর্থতা সত্ত্বেও অসাধ্য সাধনের তপস্তার ক্ষমতা মুকুন্দরামের গৌরবেরই পরিচায়ক।

হুই। ব্রাহ্মণ্য সংস্কৃতির অতি প্রভাবে বাস্তব জীবন রূপায়ন মাধবের কাব্যে কোথাও আচ্ছন্ন হয় নি। ব্যাধজীবনের চিত্র-অঙ্কনে আত্মস্ত সংগতি রক্ষায় মাধবের সাক্ষ্য অবশ্য লক্ষণীয়। মুকুন্দরাম কালকেতু-হুন্নরার বিবাহ বর্ণনায় উচ্চ বর্ণের আচার-আচরণের প্রতিফলন দেখেছেন। কালকেতুর বৃদ্ধ পিতাকে কাশীবাসী করিয়েছেন। মাধব হরিণের চামড়া ও তীর ধনুকের উপচােরই সজ্জা। ধর্মকেতুর মৃত্যু ও দাহ বর্ণনায় তার অমার্জিত কল্পনা ব্যাধজীবনের বস্তু পরিবেশকে লঙ্ঘনমাত্র করে নি।

বিবাহকালে এষোদের ভাবসাম্যহীন নিলজ্জতা বহু মঙ্গলকাব্যেই ব্যঙ্গের বিষয়রূপে গৃহীত। বিজয় গুপ্ত এদের দৈহিক বিকৃতি নিয়ে নিষ্ঠুর বিজপ করেছেন। গোয়াল ঘবে ধোঁয়া দিতে কার খোঁপা গরুতে খেয়ে নিয়েছিল এই কথা স্মরণ করে কবি উদ্দাম রঙ্গে মেতেছেন। মাধব ব্যাধ রমণীদের যে বর্ণনা দিয়েছেন—

হুলি খুলি পেলি আহি সাজে তার ঘরে ।
মৃগচর্ম পরিধান ভ্রূর্গন্ধ শরীবে ॥
কোন কোন আহিয়ে ডোহার ছাল খায়ে ।
বদন কবিত্তা রান্ধা ব্যাধের ঘরে ষায়ে ॥
হাসিয়া বিকল বীব আহিগণেব সাজে ।
ববণ করিতে আইল ছাপনার মাঝে ॥

এর মধ্যে ব্যঙ্গের অতিরঞ্জন নেই, অতি উচ্ছ্বসিত রঙ্গহাস্তের উল্লাস নেই। যদি হাস্তের কিছুমাত্র স্পর্শ এ বর্ণনায় থাকে তবে তা সহানুভূতিতে কোমল।

এই সহানুভূতির মূলধনে দ্বিজ মাধব জরী। এই সহানুভূতি ব্যাধ রমণী থেকে শুরু করে ধনপতি সদাগর পর্যন্ত সমভাবে ব্যাপ্ত। রায়ব দত্তের পাণিষ্ঠতাকে সাজা দিতেও তার প্রাণ চায় না। তাই খুল্লনার অহুরোধে সেও কৌলিক মর্যাদাপ্রাপ্তি থেকে বাদ পড়ে না। ব্রাহ্মণ্য-সংস্কৃতির মার্জনায় ব্যাধ-জীবন-যাত্রাকে কিছুটা পরিচ্ছন্ন করবার কোন বাসনাই তাই তিনি অহুভব করেন নি।

কিন্তু দ্বিজ মাধবের বাস্তব দৃষ্টির শ্রেষ্ঠ প্রমাণ ভাঁড়ু দত্তের চরিত্রে। ভাঁড়ুর প্রতিও মাধব সহানুভূতি প্রদর্শনে দ্বিধা করেন নি। ভাঁড়ু দত্তের সমস্ত অপকীর্তির পেছনে তার ব্যক্তিজীবনের এই একান্ত বাস্তব পরিচয় নিঃসন্দেহে মর্মস্পর্শী—

ভাঁড়ু দত্তে বোলে শুন তপন দত্তের মা ।
 ক্ষুধার কারণে মোর পোড়ে সর্ব গা ॥
 কালুকার অন্ন যদি এক মুষ্টি পাম ।
 বেলাস্তে নিশ্চিন্ত হইয়া দেয়ানেতে ধাম ॥
 যেন মাত্র ভাঁড়ু দত্ত কৈল হেন বাণী ।
 ক্রোধ করিয়া তারে কহিছে রমণী ॥
 যেমত কথা কহ তুচ্ছ লোকে বোলে আউল ।
 কালু কৈলা উপবাস আজু কথা চাউল ॥
 তোমার ঘরে বসতি করিয়ে যেমন চুঃখে ।
 উদরে না চিনে অন্ন তাম্বুল পান মুখে ॥
 ত্রীর বচনে ভাঁড়ু ভাবে মনে মন ।
 আজুকার অন্ন আমার মিলিব কেমন ॥
 ভাঙ্গা কড়ি ছয় বুড়ি গামছা বান্ধিয়া ।
 ছাওয়ালের মাথায় বোঝা দিলেক তুলিয়া ॥
 কড়ি বুড়ি নাই ভাঁড়ুর বাক্যমাত্র সার ।
 অন্ন পাইল গিয়া নগর বাজাব ॥

এই পঞ্চাৎপট ভাঁড়ুর চরিত্রকে আমাদের হৃদয়ের নৈকট্য দিয়েছে। তার সন্ন্যাসী অপকৌশল রক্ত-মাংসের মনুষ্যত্ব থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়ে নি।

কালকেতুর রাজ্যোদ্ধারের পরে ভাঁড়ুর শাস্তি হ্যায়ধর্মামুমোদিত হলেও কবির সহানুভূতির সর্বব্যাপকতা সম্বন্ধে প্রশ্ন জাগতে পারে। কিন্তু কবির সহানুভূতি যদি কাব্যের স্বাভাবিক পরিণতিতে বাধার সৃষ্টি করে তবে তার বাস্তবতা রক্ষিত হয় না। মাধব কেবল ভাঁড়ুর প্রচণ্ড শাস্তির পরে তার চরিত্রগত “কর্মিক এক্ষেপ্ত”কে বাঁচিয়ে রাখবার উদ্দেশ্যে মন্তব্য করেছেন—

লোকের সাক্ষাতে ভাঁড়ু বোলে মিথ্যা কথা ।

গঙ্গাসাগরে গিয়া মুড়াইয়াছি মাথা ॥

ভাঁড়ু দত্তের প্রসঙ্গকে অবলম্বন করে হাটুরেদের কয়েকটি খণ্ডচিত্র-অঙ্কনে মাধব বাস্তব বোধের আশ্রয় ও নিপুণ পরিচয় দিয়েছেন। চাউল বিক্রোতা ধনা রূঢ় ব্যক্তি ভাঁড়ুর বাকীতে চাল কিনবার প্রস্তাবকে প্রথমে উড়িয়ে দিল, কিন্তু ভাঁড়ু আপনাকে রাজার চর বলে পরিচয় দিতে ভীত হয়ে তার হাত চেপে ধরল—“পরিহাস কৈলাম ভাই করি দরাদরি।” হ্রনের কারাবাসী কথার

মারপ্যাচে তাকে নিজের উপকারী বলে গণ্য করে ছন দিল। আনাজের দোকানী কোন ঝগড়া-গোলমালে যেতে চায় না, নির্বিরোধী মাহুব, আপনার লোকসান করেও সে নীরবে ভাঁড়ুর দাবী পূর্ণ করল। তেলী পূর্ব অভিজ্ঞতা থেকে ভাঁড়ুর সয়তানী কৌশলকে ভয় করত; ক্ষত তেল দিয়ে বলল “ক্রোধ না কর ভাঁড়ু মোর দিকে চাহ।” নিজেকে রাজার করবিভাগের কর্তা বলে পরিচয় দেওয়ায় সুপারি বিক্রোতা ভয় পেল। কিন্তু মেছুনি ভাঁড়ুর হাত থেকে মাছ কেড়ে নিল, ভাঁড়ু কর দাবী করলে তীক্ষ্ণ ভৎসনার সুরে বলল—

ডোমনীয়ে বোলে ভাঁড়ু তুই তার কে।

করের লাগি ধরিবেক জোয়াতি হয় যে ॥

ভাঁড়ুর প্রতি বলপ্রয়োগ করতেও সে দ্বিধা করল না। এত সামান্য বর্ণনায় কতকগুলি মাহুকের ব্যক্তি-বৈশিষ্ট্যের প্রতি এই ইঙ্গিতে, কবির রচনা নৈপুণ্য, বস্তুসিদ্ধ দৃষ্টিরই পরিচয় দেয়। মধ্যযুগের কাব্যে অসুস্থ অবস্থায় চরিত্রগুলি একাকার হয়ে যেত—কাউকেই অস্থ লোক থেকে পৃথক করা যেত না। “গোপীচন্দ্র রাজার গানে” হাড়িপা রাজাকে যখন হাটে বাধা দিতে চাইল তখন হাটুরে নারীদের যে পরিচয় পাওয়া গেল তাতে ব্যক্তিত্বের পার্থক্যের ছাপ মুদ্রিত নেই।

দ্বিজ মাধবের কাব্যের দোষগুণের যে পরিচয় নেবার চেষ্টা করলাম তার বিশ্লেষণে কবির ব্যক্তিত্ব খুব স্পষ্ট হয়ে ওঠে না। তাঁর কাব্যের কতকগুলি প্রধান লক্ষণ পাই, কিন্তু তাঁর ব্যক্তিত্বের সঙ্গে এর সম্পর্ক আবিষ্কার করতে না পারায় আমাদের অতৃপ্তি ঘোচে না।

১০ ॥ মুকুন্দরাম ॥

॥ এক ॥

মুকুন্দরাম ক্ষমতার অধিকারী, কিন্তু ক্ষমতা সম্বন্ধে পূর্ণ সচেতন নন। প্রথাকে কেবল অমসরণই করেন নি, প্রথাভুগত্যদ্বারা নির্জিত কবিসম্প্রদায়ের তিনি অন্ততম। সে যুগের কবিদের প্রথাবদ্ধ না হয়ে উপায় ছিল না। অন্তত মূল কাঠামোর চারপাশে যে আবর্তিত হতেই হবে কবিকে এর সাক্ষ্য বাংলা সাহিত্যের সারা মধ্যযুগ জুড়ে। কিন্তু তার মধ্যেও নানাভাবে নিজের পথ করে নেবার চেষ্টা একেবারে দুর্লভ্য নয়।

ভারতচন্দ্র যেমন মঙ্গলকাব্যের কাঠামোর আপন জিজ্ঞাসা ও সংশয়ের বিজ্ঞপ-বাণ নিক্ষেপে কার্পণ্য করেন নি, মুকুন্দরাম থেকে তা প্রত্যাশা করা যায় না। ১৮ শতকের ব্যক্তি-বোধ মুকুন্দরামের কালে বিলম্বিত ছিল, আর ভারতচন্দ্রের প্রতিভাও তাঁর নয়। ঐতিহ্যকে তিনি অমসরণ করেছেন, অতিক্রম করতে চান নি। প্রথার মধ্যে থেকেই প্রথার বিরুদ্ধে সংগ্রাম করেছেন। এবং এ সংগ্রামে শক্তির অপচয়ই ঘটেছে মাত্র। বিশেষ করে চণ্ডীমঙ্গলের এ ঐতিহ্য আবার মঙ্গলকাব্য-ধারারও দুর্বলতম। ঐতিহ্যের এই বাধাই তাঁর সার্থকতার প্রথম সীমা, অবশ্য প্রধান সীমা তাঁর কবিদৃষ্টির বৈশিষ্ট্যে।

বাংলা মঙ্গলকাব্যে চণ্ডীমঙ্গলের ধারাটির দুর্বলতা অবশ্যস্বীকার্য। মনসা-মঙ্গলের কাহিনীর নিপুণ গ্রন্থন একাব্যো মিলবে না। আশুস্তু একটি দ্বন্দ্ব-সংঘাতের কেন্দ্রে এর চক্র-নেমী আবর্তিত নয়। ঘটনাসজ্জায় অমুভূতি আছে, পারস্পর্য নেই। কালকেতুর জীবনের যে বিবরণ তাকে কতগুলি খণ্ডচিত্রের সমন্বয় বলেই মনে হয়। প্রথমে বর্ণিত হয়েছে তার জীবনের প্রাত্যহিকতা—ভোজন, শিকার ইত্যাদি। তারপরে গোধিকা-বন্ধন ও চণ্ডীর ক্রুপা এবং কলে রাজ্যস্থাপন। এ পর্যন্ত কাহিনী প্রায় গতিহীন। শিথিল নিদ্রালুতা তার সর্বদেহে। কোন বিপরীত ঘটনার সঙ্গে তাকে সংগ্রাম করতে হয় নি। গল্পের শেষে কলিঙ্গরাজের

সঙ্গে যুদ্ধ-বর্ণনায় কিছুটা ঘটনাগত স্বপ্নের সুর বেজেছে। কিন্তু কালকেতু ও কলিঙ্গরাজের সংগ্রাম কাহিনীর একটি সামান্য অংশ মাত্র। সমগ্র কালকেতু উপাখ্যান প্রধানত গতিহীন সংঘাতহীন ঘটনার কতগুলি টুকরো, কালানুক্রমিকভাবে তার যোগস্বত্ব। এই খণ্ডস্বত্বগুলি কোন অর্থও কার্যকারণসূত্রে বদ্ধ নয়।

আধুনিক কথা-সাহিত্যে আখ্যানের অর্থও সমগ্রতা হয়ত অপরিহার্য নয়। কিন্তু আখ্যানের এই অপ্রাধান্য একান্তই অধুনাতন ধারণা। গল্প গঠনের নিপুণ সমগ্রতা উনিশ শতক পর্যন্তও আদর্শ হিসেবে গণ্য হয়েছে। আর আধুনিক আখ্যান-শৈথিল্যও ক্ষমতার অভাবজনিত নয়, সম্পূর্ণই সচেতন। আর তাতেও “Unity of Impression” এর সিকিই অভিপ্রেত, কিংবা জীবন-জিজ্ঞাসার কোন কেন্দ্রীয় বোধ অবিলম্বিত। চণ্ডীকাব্যের কাহিনীতে সামগ্রিক ঐক্যের যে অভাব তা দ্রবলতাই, আধুনিকতার কোন অস্পষ্ট পূর্বসূরীত্ব নয়।

অন্যধুনিক আখ্যানের প্রধান আকর্ষণ ছুটি। এক। আদি-মধ্য-অন্তঃস্বত্ব একক সমগ্রতায় বদ্ধ একটি কাহিনী। দুই। একটি কেন্দ্রীয় স্বপ্নের বীজে কাহিনীটির সর্বদেহের বিকাশ। গভীরে এই দুটি লক্ষণের মধ্যে একটি সন্ধান আবিষ্কার করা যায়। আখ্যানের একক সমগ্রতা কেন্দ্রীয় স্বপ্নের ঐক্যেই নির্ভরশীল।

কালকেতুর উপাখ্যানে এর অভাব সহজেই লক্ষণীয়। মুকুন্দরাম এ অভাব সন্ধান সচেতন ছিলেন। এবং এই ক্ষতি পূরণের কিছু চেষ্টাও তিনি করেছিলেন—এমন প্রমাণ মেলে। কালকেতুর নিম্নরাজ কাহিনীতে তরঙ্গোচ্ছলতা আনবার জন্য একটা দীর্ঘ অংশ জুড়ে পশুদের নানা কথাকে স্থান দেওয়া হয়েছে। মূল কাহিনীর স্বপ্নের অভাব কালকেতু ও পশুদের সংঘাত-সংগ্রামের ঘটনার বিস্তৃত বর্ণনা দিয়ে মেটাতে চেষ্টা করেছেন। পশুরাজের নিকট পশুগণের গমন, পশুগণের প্রার্থনা, সিংহের যুদ্ধ-সজ্জা, পশুর সঙ্গে কালকেতুর যুদ্ধ, পশুরাজের যুদ্ধে গমন, পশুরাজের সহিত কালকেতুর যুদ্ধ, পশুদিগের রণে ভঙ্গ, পশুগণের রোদন, চণ্ডীর নিকটে পশুগণের হুঃখ নিবেদন—প্রভৃতি নামাঙ্কিত বর্ণনায় খণ্ডে খণ্ডে তা বিস্তৃত। দ্বিজ মাধবের কাব্য কালকেতুর যুগ্মা এবং দেবীর নিকট পশুগণের বিলাপ ও দেবীর আখ্যাস দানের সংক্ষিপ্ত বর্ণনায়ই তৃপ্ত। মুকুন্দরামের চেষ্টা গল্পটির মূল চরিত্রে পরিবর্তন তো আনতে পারেই নি, গাঢ়বন্ধ মানবরসের রাজ্য থেকে উপকথার খেলালী কল্পনায় পথপ্রষ্ট হয়েছ।

ধনপতির উপাখ্যানেও একই ত্রুটি। গল্পের কোন কেন্দ্র নেই, এক অংশের সঙ্গে অন্য অংশের যোগস্বত্ব কেবল এর পাতাপাতীরাই। ধনপতির

খুলনাকে বিবাহ, ধনপতির গোড়-প্রবাস ও খুলনা-লহনার কলহ এবং খুলনার সতীত্বের পরীক্ষা, ধনপতির সিংহল গমন, ক্রীমন্তের বাল্যলীলা ও ক্রীমন্তের সিংহল অভিযান। লহনা ও খুলনার কলহে কিংবা ক্রীমন্তকে কেন্দ্র করে চণ্ডীর দৈত্যদের সঙ্গে সিংহলরাজ্যের সংগ্রাম কিংবা রাজা বিক্রমকেশরীর সঙ্গে একই কারণে আবার সংগ্রাম ছাড়া স্বন্দ-সংঘাতের কোন কেন্দ্রীয় প্রত্যয় কাহিনীর গতি নিয়ন্ত্রিত করে নি। ধনপতি উপাখ্যানে ঘটনাসম্ভার পূর্ববর্তী দ্বিজ মাঝের সঙ্গে এমন কিছু পার্থক্য মুকুন্দরামের নেই। মাঝে মাঝে পুরাণ কাহিনীর সংক্ষিপ্তসার যুক্ত করে কাহিনীর আকর্ষণ বৃদ্ধির চেষ্টায়ই মুকুন্দরামের নবত্ব সৃষ্টির একমাত্র প্রয়াস। মূল কাহিনীর সঙ্গে এদের সম্পর্কে প্রত্যক্ষ ঘনিষ্ঠতা যেমন নেই তেমনি বক্র তাৎপর্যও খুঁজে পাওয়া কঠিন।

স্বভাবতই প্রশ্ন উঠতে পারে এ যুগের পাঠকদের পক্ষ থেকে, বড় কবি হয়েও এমনি দুর্বল কাহিনী ধারা অনুসরণের কি প্রয়োজন ছিল মুকুন্দরামের? এ কি কেবল অন্ধ কবি-ক্ষমতার, কাব্য বিচারের অক্ষমতা? প্রাচীন সাহিত্যের পাঠকের ক্ষেত্রে এর উত্তর অনেকটা প্রস্তুতই। চণ্ডীমঙ্গল বা মনসামঙ্গল কিংবা ধর্মঠাকুরের কাহিনী, সাহিত্য ধারা হিসেবে এদের তো প্রতিজ্ঞা নয়। এরা ধর্মসম্প্রদায়ের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট। মনসার ভক্ত মনসার কাহিনীই লিখবেন, বৈষ্ণব সাহিত্য রচনার চেষ্টামাত্র করবেন না, কারণ বিপুল সাহিত্যিক বোধ নয়, ধর্ম সাধনযুক্ত প্রথানুসরণই তার মজাগত। মুকুন্দরাম কেন চণ্ডীমঙ্গল লিখলেন তার কারণ তাঁর ধর্মবিশ্বাসে, সাহিত্যিক বিচার-বোধে নয়। কিন্তু এ যুক্তির গোড়ায় একটা বড় ফাঁক আছে। মুকুন্দরামের যুগে মঙ্গল দেবতাদের মাহাত্ম্যকীর্তন একটা সাহিত্য ধারায় মাত্র পর্যবসিত হয়। চৈতন্য-প্রভাবে চণ্ডী-মনসার ক্ষমতায় বিশ্বাস তখন ক্ষয়িত। অন্তত এই অনার্য কুল সম্ভূত দেব দেবীর উচ্চকোটিতে স্বীকৃতি পাবার যে প্রাথমিক উৎসাহে বিজয়গুপ্ত-নারায়ণদেবের মঙ্গলকাব্য লিখিত তা আজ আরও সূদূর স্মৃতিতে স্তিমিত। এ কেবল পশ্চাদভূমির ইতিহাস-বিশ্লেষণ নয়, মুকুন্দরামের চণ্ডীকাব্যের আভ্যন্তরীণ সাক্ষ্য নিঃসংশয়ে প্রমাণ যোগ্য সত্য। প্রত্যক্ষ প্রমাণের কথাই বলা যাক। কাব্যশেষে স্বয়ং চণ্ডীর মুখ দিয়ে কবি বলিয়েছেন—

কলির চরিত্র যত বিষম গণন।

ইহাতে ঔষধ কিছু আছেই কারণ ॥

কলিকাল-গরলে ঔষধ নারায়ণ।

বদনে করিলে পান না দেখে শমন ॥

যোর কলিকাল যেন হরিনাম লয় ।

জরা রোগ মৃত্যু শোক যমে নাহি ভয় ॥

অর্থাৎ তাঁর কালে চণ্ডীমঙ্গল কাব্যের ফলশ্রুতিতে হরিভক্তির বাণী সহজ হয়ে উঠেছিল। কাজেই চণ্ডীমঙ্গল লিখতে কবিকে চণ্ডী উপাসক কোন বিশিষ্ট সম্প্রদায়ের সীমাবদ্ধ হতে হয় নি। মঙ্গলকাব্য চৈতন্যোত্তর পর্বে একটা সাহিত্যিক “pattern” বা কাব্যাকৃতিতে পরিণত। কাজেই মুকুন্দরামের মত বড় কবি কেন এ জাতীয় একটি কাব্যাদর্শের অনুসরণ করলেন এ প্রশ্ন তোলা খুব অসঙ্গত নয়; বিশেষ করে তাঁর পক্ষে চণ্ডী বা কোন বিশেষ ধারামুসরণ যখন বাধ্যতামূলক নয়।

মুকুন্দরামের বৈষ্ণব-মানসিকতা প্রস্রাবীত। তাই এ কথা মনে করা যেতে পারে বৈষ্ণবপদের অনুসরণে তিনিও একজন মহাজন পদাবলীকর্তা হয়ে উঠলেন না কেন। এর উত্তর তাঁর কবি প্রতিভার স্বরূপের মধ্যেই রয়েছে। বস্তুভারহীন, তথ্যোত্তীর্ণ অল্পভূতিস্বর্ষতা বৈষ্ণব কবিতার প্রাণ। হৃদয়ের গভীরতম রহস্তলোকে, আশা-নিরাশা, সংশয়-সন্দেহ, প্রাপ্তি-অপ্রাপ্তির এক কুহেলি আচ্ছন্ন মনোরাজ্যেই বৈষ্ণবপদের নিত্য অভিসার। তাঁর কবিদৃষ্টি রহস্যলোক ভেদে অসমর্থ, হৃদয় বৃত্তির সূক্ষ্ম উর্মি মুগ্ধতা তাঁর বোধকে স্পর্শ করে না। মুকুন্দরামে অল্পভূতির সর্বস্বতা তো নয়ই, প্রাধান্য ও নেই। অধ্যাপক শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ের প্রাসঙ্গিক মন্তব্য একেত্রে অবশ্য স্মরণযোগ্য। “মুকুন্দরাম রোমান্টিক কবি ছিলেন না, জীবনের সূক্ষ্ম, অপ্রত্যক্ষ ভাব-ব্যাঞ্জনা তাঁহাকে স্পর্শ করে নাই। তিনি প্রত্যক্ষ বাস্তবের কবি এবং এক সুপ্রতিষ্ঠিত ধারার বাহন। কাজেই বৈষ্ণব কবির অতীন্দ্রিয়, ভাব বিভোর কল্পনা তাঁহার মধ্যে প্রত্যাশা করা যায় না।” বোধ হয় এই একই কারণে মনসামঙ্গলের কাব্যধারাও তাঁর কবিচিন্তের আশ্রয় হয়ে ওঠে নি। মনসামঙ্গলের কাব্যকল্পনায় এমন একটি বলিষ্ঠ আদর্শবাদ আছে, সর্বভ্যাগী কিন্তু জীবনরসপুষ্ট এমন একটি সংগ্রামী চরিত্রের কল্পনা আছে যা প্রত্যক্ষবাস্তবতায় দৈনন্দিনের অভিজ্ঞতা হয়ে ধরা দেবার নয়। বিশেষ করে বেহুলা চরিত্রের মধ্যে মৃত্যুশ্রোতে ভাসমান জীবনকে ছুঁতে আঁকড়ে ধরবার যে রোমান্টিক কামনা ব্যঞ্জিত হয়েছে মুকুন্দরামের প্রতিভার স্বরূপেই তার থেকে পার্থক্য।

মুকুন্দরামের বাস্তববাদী কবি দৃষ্টির বিশিষ্টতারও পরিচয় এখানে মিলবে। বাস্তববাদী দৃষ্টিতে কল্পনার প্রাধান্য স্বীকৃত হয় না। কিন্তু কল্পনার দৈন্তও তার সাধারণ লক্ষণ নয়। বস্তুবাদী কবির কল্পনা বস্তুবোধের কেন্দ্রেই আবর্তিত।

বস্তুভেদী বা বস্তু অতীত লোকে তার প্রয়োগ নয়। কিন্তু কল্পনার দৈন্তে এই বস্তুবাদী দৃষ্টি কবির ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার সামান্যতার সীমায় সমাহিত হয়ে যায় না। এ যুগের নাট্যকার দীনবন্ধু মিত্রের বাস্তবতাও অভিজ্ঞতার সীমায় বদ্ধ, কল্পনায় দীন। তাই ক্ষমতার প্রাচুর্যও প্রথমশ্রেণীর গৌরবে তাঁকে সমুন্নীত করতে পারে নি। মুকুন্দরাম সম্পর্কে অনেকাংশে এ কথা বলা চলে।

“Realism in literature is an attitude which purports to depict life and to reproduce nature, in all its aspects, as faithfully as possible,”—স্বভাবতই এখানে কল্পনাব লীলার হ্রস্বাগ কম। কিন্তু যদি সঙ্গে সঙ্গে মনে রাখি “realism which reflects detachment”-ব্যক্তি-চিন্তের কামনা-বাসনা-বর্ণালীর আলোকপাতে বস্তুরূপ সেখানে আবৃত হবে না, তবে কবি-কল্পনার মূলোচ্ছেদ অবশ্য কত'বা বলে বিবেচিত হবে না। শ্রেষ্ঠ বস্তুবাদীরা প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতাকে অতিক্রম করে কল্পনার সাহায্যেই বস্তু-বিশ্বের ব্যাপক ও গভীর সত্যকে আয়ত্ত করবেন। কিন্তু তাঁদের কবি দৃষ্টির বিশিষ্টতায় কল্পনার বিষয়ও বস্তুরূপে সত্য হলে ধরা দেবে, আত্মচিন্তার আরোপে কবিচেতনার বাহনমাত্র হবে না।

মুকুন্দরামের ‘detachment’ এর পরিচয় কিছু কিছু তাঁর কাব্যে আছে। এই আত্ম-নিরপেক্ষ দৃষ্টি বলেই কবি-আত্মা আপন ব্যক্তিজীবনের দীর্ঘ বেদনাকে উত্তীর্ণ হয়েছিলেন, পশুকুলের মধ্যে অপস্থত এই দুঃখবেদনার প্রতিকলনকে কৌতুক করতে পেরেছেন ‘নিউগি চৌধুরী নই না রাখি তালুক’, দক্ষযজ্ঞে বিপর্যস্ত ব্রাহ্মণদের উপবীত-প্রদর্শনে কৌতুক অহুভব করেছেন। মুকুন্দরামের এই কৌতুকে কবি-আত্মার জীবন ও জগৎপরিবেশ থেকে উদ্ধারনের স্পর্শ লেগেছে।

তা ছাড়া প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার রাজ্য থেকে বাংলার সামাজিক মাহুকের কতগুলি ‘টাইপ’ সৃষ্টিতে কবির বস্তু-দৃষ্টি সীমিত অর্থে সার্থক। কিন্তু কল্পনার দৈন্তজাত ব্যর্থতা এ কাব্য-অঙ্গে নানাতাবে প্রকট।

॥ হুই ॥

একদিকে কল্পনা-দৈন্ত অশ্রুদিকে প্রথা-নির্দিষ্ট সীমার দ্বন্দ্ব কঠোরতা। মুকুন্দরামের ধনপতি-উপাখ্যানে ধুলনা-ধনপতির অস্পষ্ট পূর্বরাগ-বিবাহ-বিরহ ও পুনর্মিলনকে কেন্দ্র করে একটি প্রেম-কথা-রচনার আভাস মিলছে। পারাবত কীর্তার কথা দ্বিজ মাধবেও আছে, কিন্তু মুকুন্দরামে ধনপতির কপোত লক্ষ-

পতির গৃহচূড়ে উড়ে বসে নি, খুল্লনার অঞ্চল আশ্রয় করেছে। ধনপতির কথায়—
কে তুমি পায়রা লয়ে যাওহে সুল্লরি।

পারাবত লয়ে মোর প্রাণ কর চুরি॥

যে স্বার্থকতা তাতে বক্তার প্রণয়-নিবেদনের সুর বেজেছে। বিশেষ করে খুল্লনার পরিহাস রসিকতায় পূর্বরাগ সঞ্চারের ইঙ্গিত প্রায় স্পষ্ট। তা ছাড়া ‘বসন্ত আগমনে খুল্লনার খেদ’, ‘শারী-শুক-প্রতি খুল্লনা’, ‘তরঙ্গতার প্রতি খুল্লনা’, ‘ভ্রমরের প্রতি খুল্লনা’, ‘কোকিলের প্রতি খুল্লনা’ কিংবা ‘খুল্লনার বিরহ-বেদনা’ অংশে প্রকৃতির পরিবেশে বিরহিনী নারীর বেদনাধারা অনেক খানি উৎসারিত। বেদনার ক্রন্দনে ইন্দ্রিয়ানুগ প্রত্যক্ষতা থাকলেও বৈষ্ণব কবিতার কথাই এরা স্মরণ করিয়ে দেয়। মঙ্গলকাব্যের কাঠামোয় প্রেম কাহিনী চিত্রণের সুযোগ অল্প। মুকুন্দরামে তাই বীজ আছে, বিকাশ নেই। মৈমনসিংহ গীতিকার মুক্তস্বরের যে লীলা খুল্লনায় তার ইঙ্গিত দেয়, কিন্তু তৃপ্ত করে না।

রোমান্টিক প্রণয়-চেতনার আকস্মিক মুক্ত দীপ্তিতে নয়, নিত্যপ্রবহমান পরিবার ধর্মের কথায়ই মুকুন্দরামের পারদর্শিতা। এই পরিবার-কেন্দ্রীকতা থেকে কাহিনী যেখানেই উঁচু সুরে মনোবীণাকে বেঁধে দিতে চেয়েছে তার সেখানেই ছিঁড়ে গেছে। তাঁর বাস্তব-দৃষ্টির স্বরূপ-নির্ণয়ে যে ব্যক্তি-অভিজ্ঞতার সীমার কথা বলেছি বর্তমান প্রসঙ্গে মূল কারণ হিসেবে তাই উল্লেখ্য। তাঁর কাব্যে গুটি তিনেক বুদ্ধের বর্ণনা আছে। মধ্যযুগের বাংলা দেশে বুদ্ধবিগ্রহ হস্ত বাস্তব অভিজ্ঞতার বিষয় ছিল, কিন্তু কবির চিন্তকে তা স্পর্শ করতে পেরেছিল বলে মনে হয় না। বুদ্ধ বর্ণনায় মামুলি একঘেয়েমি তো আছেই, যান্ত্রিক পদ্ধতিতে উৎসারিত কিছু বীররস এবং ডাকিনী-যোগিনী সহযোগে কিছু বীভৎস রস সৃষ্টির চেষ্টাও আছে। রামায়ণ-মহাভারতের সিদ্ধির কথা ছেড়ে দিলেও কোন কোন ধর্মমঙ্গলের যে সীমাবদ্ধ সাধকতা বুদ্ধবর্ণনায় এক রুদ্র-ভয়ানক আত্মাদের সৃষ্টি করতে পেরেছে মুকুন্দরামে তার চিহ্নমাত্র পাওয়া যাবে না। অপর পক্ষে বুদ্ধ জাতীয় বিপর্যয়কে লক্ষ্য করে ভারতচন্দ্রের যে বক্র মন্তব্য ও উল্লাস অথবা গভীর গভীর পরিবেশ সৃষ্টির সাধকতা * মুকুন্দরামে তারও প্রকাশ বিলম্বিত। বুদ্ধ-বটনার যে কবির প্রাণের উদ্বোধন

* ভারতচন্দ্রের কাব্যে ‘ধনী’ আক্রমণের কথায়, শিবসেনা কতৃক দক্ষবজ্র ধ্বংসে, দিল্লীতে ভৌতিক উপদ্রবে এর প্রমাণ মিলবে।

ঘটেনি তার সবচেয়ে বড় প্রমাণ পুনরুজ্জীবিত। ঐমন্তকে রক্ষা করবার জন্য সিংহল রাজসৈন্যের বিরুদ্ধে চণ্ডীর সংগ্রামের একটা হুবহু সংক্ষিপ্ত সংস্করণ মিলবে উজানী-রাজ বিক্রম কেশরীর সঙ্গে চণ্ডীর দেব-সেনার সংগ্রামে। আর ঐতিহ্য যুদ্ধই শেষ পর্যন্ত মৃত সেনাদির পুনরুজ্জীবনের সার্বিক মজল ও বাধাহীন আনন্দের মধ্যে পরিসমাপ্ত। অর্থাৎ এ যুদ্ধে যুদ্ধ নেই, কেবলই দেবী মায়া, কেবলই তাঁর লীলা।

কবির কাব্যে পুরাণ-কাহিনীর সার-সংকলন ঘটেছে অনেকবার। পৌরাণিক সংস্কার তাঁর চিন্তে মোটামুটি দৃঢ় ছিল। এমন কি তাঁর অভিজ্ঞতাজাত বাস্তব দৃষ্টির বিকাশে এই সংস্কার নানা বাধার সৃষ্টি করেছে। বিশেষ করে ব্যাধ সমাজের চিত্র অঙ্কনে এই সংস্কার যে তাঁকে বহুবার বাস্তবত্যাগ করেছে দ্বিজ মাধবের তুলনায়, এ বিচার সমালোচকেরা করেছেন। অধ্যাপক শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ের ভাষায় “বরং কোন কোন স্থলে দ্বিজ মাধবের সহিত তুলনায় মুকুন্দরাম অধিকতর আদর্শবাদী; বাস্তব ঘটনাকে তিনি ব্রাহ্মণ্য-সংস্কৃতি-সাধনার আদর্শে পরিমার্জিত করিয়া লইয়াছেন। দ্বিজ মাধবে কালকেতুর বিবাহ-ব্যাপাবে বরের পিতা সোজাসুজি কন্যার পিতার নিকট গিয়া তাহার নিকট প্রস্তাব উপাধন করিয়াছে ও ব্যাধ সুলভ সরলতার সহিত পণ নির্ধারণ করিয়াছে। মুকুন্দরামেকিন্তু এই সমস্ত দরদস্তুর ঘটকের মাধ্যমে সংঘটিত হইয়াছে, উচ্চ বর্ণের রীতি-নীতি তিনি নির্বিচারে নীচ বর্ণে আরোপ করিয়াছেন। দ্বিজ মাধবে ধর্মকেতুর মৃত্যু ঘটয়াছে সচরাচর বন্য পশু-শিকারে নিযুক্ত ব্যাধের বেক্রম ভাবে ঘটয়া থাকে—সিংহের আক্রমণে; অবশ্য নিদন্যা উচ্চবর্ণ সুলভ হিন্দু-আদর্শ অন্তরগণে স্বামীর চিতায় পুড়িয়া সহমরণে গিয়াছে। ব্রাহ্মণ্য-সংস্কৃতিপুষ্ট মুকুন্দরাম কিন্তু এরূপ প্রাকৃত মৃত্যুতে সন্তুষ্ট না হইয়া নিজ কাব্যের আলিজাত্য বজায় রাখিতে ধর্মকেতু-নিদনাকে বৃদ্ধ বয়সে সংসার ত্যাগ করিয়া কালী পাঠাইয়াছেন। জাতকর্ম বা বিবাহের আচার অহুষ্ঠানেও তিনি ব্যাধ পরিবারে ভদ্র ঘরের শাস্ত্রীয় ক্রিয়াকলাপের আড়ম্বর, ব্রাহ্মণ্য শাসনের নিখুঁত ব্যবস্থার প্রবর্তন করিয়াছেন।” [কবিকঙ্কণ চণ্ডীর ভূমিকা]

পৌরাণিক সংস্কারের প্রতি এই প্রীতিই তাঁকে কাব্য-কাহিনীতে নানা পুরাণ-কাহিনীর সার-সংকলনে প্ররোচিত করেছে। পৌরাণিক সংস্কৃতির প্রতি আকর্ষণের আধিক্যে তিনি কালকেতু ও কুল্লরার জীবনীতেও নানা পুরাণকাহিনীর উদাহরণ-উপমার উল্লেখে বিধামাত্র করেন নি। অনার্য সংস্কৃতির এই নর-নারীর জিহ্বাগ্রে সীতা-নির্বাসন, বালী-জুগ্রীব বন্দ,

পরশুরামের মাতৃ হত্যা, সাবিত্রী-সত্যবান-যমরাজ সংবাদ এত সাবলীল এবং অনার্যসসাধ্য যে এদের চরিত্রাঙ্কনে কবিচিন্তের অভিজ্ঞতার ব্যাহত হয়েছে। ধনপতি-উপাখ্যানেও অজস্র পুরাণ-কাহিনীর উল্লেখ আছে; শিবরাজার দানধর্ম, গন্ধার উৎপত্তি ও সগরবংশের উদ্ধার বিবরণ, ইন্দ্রহাস রাজার কথা ও পুরীর বিবরণ, কংস রাজার জন্ম, সীতার জীবনী ও সেতুবন্ধের কথা অবশ্য খুব অনৌচিত্য দোষে ছুঁই নয়। ধনপতি এবং শ্রীমন্তের সিংহল-বাণিজ্য যাত্রায় তীর্থ-দর্শন উপলক্ষে তীর্থ-মাহাত্ম্য জ্ঞাপক পুরাণকাহিনী বর্ণনা কিছুটা অপ্ৰাসঙ্গিক হলেও একেবারে উচিত্যহীন স্বত্বহীন নয়।

কিন্তু এই কাহিনীগুলি কোন বিশিষ্ট রসসৌন্দর্য সৃষ্টিতে সার্থক হয় নি। পুরাণ-ঘটনার সমুচ্চ এবং বর্ণাঢ্য জীবন-চিত্র মুকুন্দরায়ের ভাষায় বিদ্ধ হবার নয়। জীবনচর্চার প্রাত্যহিক সামান্ত্যতার মধ্যে অকস্মাৎ বিদ্যুৎ-বিকাশে ঘটনাগত বিবরণের উপর কোতুকহাতের যে বিচ্ছুরণ অথবা ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র চরিত্রের গভীরে যে নব আলোকপাতে সেই অসামান্ত্যতার সৃষ্টিতেই মুকুন্দরায়ের রুতি। পৌরাণিক ঘটনার রাজ্যে কর্মযজ্ঞের যে ঘনঘটা জীবনের যে মহাসঙ্গীত উদ্গীত তার প্রবল গভীর ও সমুদ্রীত সুরলহরী মুকুন্দরায়ের আয়তাবধীন ছিল না।

আসলে এই সর্বব্যর্থতার মধ্যে কবির পরিচয় নেই। তিনি পরিবার-তন্ত্রের কবি। বাড়ালীর গৃহ জীবনের শ্লথ-গতি দৈনন্দিনের চিত্রাঙ্কনেই কবির শ্রেষ্ঠত্ব। কাহিনীর নানা অলঙ্করণ ও প্রথাবদ্ধতার মধ্য থেকে কবির সৃষ্টির এই কেন্দ্রীয় বৈশিষ্ট্য দৃষ্টিপাত করতে হবে। সম্ভবত আপন অভিজ্ঞতাজাত যে বাস্তবতার সৃষ্টিতে কবির সাধকতা তারই উপযুক্ত আধার হিসেবে পারিবারিক জীবনচিত্রণকে তিনি বেছে নিয়েছেন। আর এদিক থেকে অন্তথা-দুর্বল চণ্ডীমঙ্গলের কাহিনীধারা কবিকে যথোচিত সুযোগ করে দিয়েছে। মুকুন্দরায়ের কবিত্বের এবং সৃষ্টি ক্ষমতার যে পরিচয় আমরা পেয়েছি তাতে একথা বলা যায় যে চণ্ডীমঙ্গলের কাহিনীতেই তাঁর আপন রচনাশক্তি প্রদর্শনের অধিকতর সম্ভাবনা। মনসামঙ্গল কিংবা ধর্মমঙ্গলে পরিবার জীবনের কথা আছে, কিন্তু কাহিনীর প্রধানতম আকর্ষণ একটা আদর্শবাদের সংগ্রামে অথবা বহু বিকৃত বুদ্ধ ঘটনার বর্ণনায়। অবশ্য মঙ্গলকাব্যমাত্রেরই সমাজ ও পরিবার জীবনের যে ছবি প্রাপ্তব্য তা থেকে মনসামঙ্গল বা ধর্মমঙ্গল কাব্য-ধারাও বঞ্চিত নয়। বিবিধ পূজার্চনা, মেয়েলি আচার-অনুষ্ঠান, বিবাহ, সাধ, নবজাতক শিশুকে কেন্দ্র করে নানা ক্রী আচারের বর্ণনা সর্বত্রই আছে। কিন্তু মুকুন্দরায়ের কাব্য এই প্রথাবদ্ধতা-নিরপেক্ষতাবেই পারিবারিক জীবনলীলার

কাহিনী হিসাবে গ্রাহ্য। এবং তারই স্বত্ব ধরে সমাজ জীবনের নানা কৌতুককর অঙ্গভূতিতে কটাক্ষপাতে সার্থক।

কালকেতু-ফুল্লরার ব্যাধজীবন, ভোজন-বিচিত্রতা, নিত্য-দারিদ্র্য, শিকার কোশল, সপত্নী-ভীতি, অর্থ প্রাপ্তির আকস্মিক সৌভাগ্য এমনি নানা খণ্ডচিত্রের বর্ণনায় এদের চরিত্র প্রাণ পেয়েছে। যদিও এরা কোন অথও পারিবারিক সমস্যার কেন্দ্রে বন্ধ নয়। এরই পাশে মুরারি শীলদের শাঠ্য এবং ভাঁড়ু দত্তের হীন স্বার্থপরতা ও কপট মৈত্রীর অন্তরালে সর্বনাশা শত্রুতা একটি বাস্তব সামাজিক পটভূমিকায় কালকেতু-ফুল্লরার জীবন চিত্রকে স্থাপিত করেছে। কিন্তু যেমন পারিবারিক তেমনি সামাজিক চিত্রেও কোন কেন্দ্রীয় সমাজ-সমস্যার আভাস নেই। ধনপতি কাহিনীর পরিবার-ধর্ম অনেক নিবিড়। লহনা-খুল্লনার সপত্নী-সম্বন্ধ (বিশেষ করে দুর্বলা ও লীলাবতীর ভূমিকাসহ) যেমন আমাদের কৌতুক আকর্ষণ করে, তেমনি খুল্লনার যৌবন বেদনা এবং লহনার অপগতযৌবনের ব্যর্থতার আলা এক কোতুলোলন্দীপক বৈপরীত্যের দিকে আমাদের দৃষ্টিকে আকর্ষণ করে। পুত্রবতী নারীর সদা শঙ্কাময় গৌরব অপর দিকে পুত্র-হীনার গতিহীন কর্মহীন জীবনভার। বৈশিষ্ট্যহীন নিত্যকার ঘটনা এগুলি। এর চারপাশে সামাজিক মাষ্ট্রের যে ছ-একটি টুকরো ছবি আছে তারও কিছু বিষয়গত এককত্ব নেই। সতীত্বের বিবিধ পরীক্ষার যে বর্ণনা তা পৌরাণিক আদর্শগুণ এবং কাহিনীর মূল ধর্মের সঙ্গে সম্পর্কহীন তো বটেই, একান্ত সামঞ্জস্যহীনও। এর মধ্যে বণিক প্রধানদের সভামর্যাদা নিয়ে বিতর্কের অংশই কেবল আশ্রয় এবং কৌতুকরসসিঞ্চনে ও বস্তুরগত সামান্যতায় খুল্লনা-লহনা ধনপতির নিস্তরঙ্গ জীবনের যোগ্য সামাজিক পটভূমি।

মুকুন্দরামের কৃতিত্ব এই সামান্যতম আয়োজনকে রসাবেদনে অসামান্য করে তোলার মধ্যে। বাচন ভঙ্গিতে, নৈর্যাত্তিক কাহিনী বর্ণনার ফাঁকে ফাঁকে কৌতুক ও কটাক্ষের আলিঙ্গন এবং সর্বোপরি ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র টাইপ চরিত্র সৃষ্টিতে স্নিগ্ধ, এবং কচিং স্তম্ভীর দক্ষতা প্রদর্শনে তিনি পরবর্তী বাংলা গাহাঁহ্য উপন্যাসগুলিকেই স্মরণ করিয়ে দেন।

॥ তিন ॥

মুকুন্দরামের সৃষ্টির যে অংশ যুগান্তরেও স্থায়ীঅলাভের উপযোগী তা হল এর চরিত্রগুলি। চরিত্রগুলির দিকে তাকালেই সর্বপ্রথম যে বিশিষ্টতা প্রতিভাত হয় তা হল—প্রথম। ছটি কাহিনীর কোনটিতেই কোন প্রধান চরিত্র

নেই। নায়কের যে ভূমিকা কাব্য মধ্যে বাহিত কালকেতু বা ধনপতি কেউই সে দাবীকে পূর্ণ করে না। আসলে ছটি কাহিনীতেই কতকগুলি অপ্রধান চরিত্রের ভীড়। কালকেতু কাব্যে কালকেতু, ফুলরা, তাঁড়ু ও মুরারি শীলই আলোচনার যোগ্য বিশিষ্টতা পেয়েছে। চণ্ডী যথেষ্ট পরিমাণে ব্যক্তিত্ব পেয়ে স্পষ্ট হয়ে ওঠে নি। ধনপতি কাব্যে, ধনপতি, খুল্লা, লহনা, ছর্ব্বলারই কিছু বিশিষ্টতা আছে। ঐমন্ত চরিত্রের ভূমিকা যথেষ্ট আরতগম্য নয়। দ্বিতীয়। চরিত্রগুলির ভূমিকা খুব বিস্তৃত নয়, মূল যে বৃত্তিগুলির সমন্বয়ে এদের গঠন তার মধ্যে বৈচিত্র্য কিংবা ভটিলতা স্পষ্ট নয়। একটি ছটি মানবিক বৃত্তিতেই এদের চারিত্র-ভিত্তির গঠন। এদের চরিত্রগুলিকে তাই আমরা Flat বা Type চরিত্র হিসেবে চিহ্নিত করতে পারি। Round চরিত্রের একক ব্যক্তিত্ব ও বহুবৃত্তির জটিলতা এদের মধ্যে নেই। কিন্তু এই সীমাবদ্ধতার কথা মেনে নিয়েও স্বীকার করা উচিত যে এদের ভূমিকার ঔজ্জ্বল্য অসামান্য। এরা জীবন্ত তো বটেই, জীবনের কিছু কিছু জিজ্ঞাসাও এদের কোন কোন চরিত্রের মধ্য থেকে উচ্চারিত। তৃতীয়। Type চরিত্রের সাধারণ ধর্ম্মাধারী এরা সফলেই স্থিতি-প্রাণ বা Static। ঘটনাগত পরিবর্তন কালকেতু, ফুলরা, ধনপতি, খুল্লনার জীবন ও ভাগ্যে ঘটেছিল। কিন্তু তাদের চরিত্রগত কোন পরিবর্তনের চিত্র এ কাব্যে ধরা পড়ে নি।

‘পঞ্চভূত’ গ্রন্থের একটি প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথ একটি পাত্রে মুখে বলিয়েছেন, “কবিকঙ্কণ-চণ্ডীর স্রব্ধ সমভূমির মধ্যে কেবল ফুলরা এবং খুল্লা একটু নড়িয়া বেড়ায়, নতুবা ব্যাধটা একটা বিকৃত বৃহৎ স্থাণুমাত্র এবং ধনপতি ও তাঁহার পুত্র কোনো কাজের নহে।” (নর নারী : পঞ্চভূত) ধনপতি ও ঐমন্তের সক্রিয়তা সন্দেহে পরে আলোচনা করা যাবে, খুল্লনার চরিত্রও একই প্রসঙ্গে বিচার্য। কিন্তু একথা নিঃসন্দেহে বলা যায় যে ফুলরা কালকেতুর তুলনায় এমন কিছু অধিক ‘নড়িয়া বেড়ায়’ না। আর কালকেতুরও বিকৃত বৃহৎ স্থাণু সৃষ্টিক্রমতার ব্যর্থতার ফল নয়, চারিত্র-সৃষ্টির এক বিশিষ্ট আদর্শেরই নিদর্শন।

কালকেতু ও ফুলরা অন্ত্যজ ব্যাধ শ্রেণীর মানব মানবীর প্রতিনিধি। এই জাতীয় মানবের জীবন ও মনের বিশিষ্টতার পরিচয় মিলছে রবীন্দ্রনাথেরই একটি কবিতায়—

অকথ্য বলিষ্ঠ হিংস্র নয় বর্বরতা—

নাহি কোনো ধর্মার্থ, নাহি কোনো প্রথা,
 নাহি কিছু দ্বিধাভ্রম, নাহি ঘর-পর,
 নাহি কোনো বাধাবন্ধ, নাহি চিন্তাজ্বর,
 উন্মুক্ত জীবনস্রোত বহে দিনরাত
 সম্মুখে আঘাত করি সহিয়া আঘাত
 অকাতরে ; পরিতাপজর্জর পরানে
 বৃথা ক্ষোভে নাহি চায় অতীতের পানে,
 ভবিষ্যৎ নাহি হেরে মিথ্যা দুরাশায়—
 বর্তমান ভরসার চূড়ায় চূড়ায়
 নৃত্য করে চলে যায় আবেগে উল্লাসি—

—[বসুন্ধরা]

সভ্যতার অগ্রগতিতে আমাদের মানসিক জটিলতা বহুগুণে বেড়ে গেছে। চিন্তা, বিচার-বিশ্লেষণ, কামনা-বাসনা, প্রভৃতিকে প্রাধান্য দেওয়াই সভ্যতার লক্ষণ। কিন্তু এই অন্ত্যজ্র অসভ্য সমাজে চিন্তা ও মননের আত্মস্বিকৃতা ঘটে নি। মনের ভূমিকা এখানে সামান্যই, দেহবুদ্ধিই এ শ্রেণীর জীবনবোধের সীমা। রবীন্দ্রনাথ এই জাতীয় মানুষকে গাছের সঙ্গে উপমিত করেছেন। “ঐ একটি লোক রোদ্র নিবারণের জন্য মাথায় একটি চাদর চাপাইয়া দক্ষি হস্তে শাল পাতের ঠোঙায় খানিকটা দহি লইয়া রন্ধনশালা অভিমুখে চলিয়াছে ওটি আমার ভূতা, নাম নারায়ণ সিং। দিব্য ফুটপুট, নিশ্চিন্ত, প্রফুল্লচিত্ত, উপযুক্ত সারপ্রাপ্ত পর্যাপ্ত পল্লবপূর্ণ ময়ূপ চিকণ কাঁঠাল গাছটির মতো।... এই জীবধাত্রী শস্ত-শালিনী বৃহৎ বসুন্ধরার অঙ্গ-সংলগ্ন হইয়া এ লোকটি বেশ সহজে বাস করিতেছে, ইহার নিজের মধ্যে নিজের তিলমাত্র বিরোধ-বিসংবাদ নাই। ঐ গাছটি যেমন শিকড় হইতে পল্লবগ্র পৰ্যন্ত কেবল একটি আতা গাছ হইয়া উঠিয়াছে, তাহার আর কিছুর জন্ত কোনো মাথাব্যথা নাই, আমার ফুটপুট নারায়ণ সিংটি তেমনি আদ্যোপান্ত কেবলমাত্র একখানি আস্ত নারায়ণ সিং।”

—[মন : পঞ্চভূত]

স্বভাবতই এই জাতীয় চরিত্র, আমাদের মন-প্রধান জীবন-চর্চার পরিপ্রেক্ষিতে দেখলে, বেশ খানিকটা স্থানু বলেই মনে হয়। কালকেতুর জড়ত্ব এই ধরণের। তাই তা কবির সৃষ্টি-ক্ষমতার ব্যর্থতার পরিচয় বহন করে না, এক বিশেষ শ্রেণীর মানুষের জীবন জিজ্ঞাসার বিশিষ্টতার সংবাদ দেয়।

কালকেতু বীর এবং শিকাসংস্কারহীন বর্বর। এই বর্বরতা তার বীরত্বের

ও বিশেষণ। কালকেতুর যুদ্ধজয় প্রায়ই অল্পপ্রয়োগের নৈপুণ্যের অপেক্ষা রাখে না। মুঠাঘাতে সিংহব্যাঘ্রকে পরাজিত ও নিহত করাতেই তার কৃতিত্ব। কলিঙ্গ-সেনার সঙ্গে যুদ্ধেও সে দীর্ঘকাল সশস্ত্র সংগ্রামে প্রবৃত্ত থাকে নি, ধর্ম-নর পরিত্যাগ করে মুষ্টিবদ্ধ হাতে ঝাঁপিয়ে পড়েছে। পশু শুলভ এই যুদ্ধরীতি, অথবা ভোজনপ্রণালী তার চিত্তবৃত্তির আদিম ও অপরিণত গঠনেরই পরিচয় দেয়। দারিদ্র্যের জন্ত সে নিত্য হাহাকার করে না, কিন্তু ভোজ্যদ্রব্যের স্বল্পতা তার দেহকে পীড়িত করে। অর্থ সম্পদের প্রতি তার লোলুপতা না থাকলেও লোভ আছে। শিকারে যেদিন কিছুই জোটে না দেহের চিন্তাই তাকে বিব্রত এবং চিন্তিতও করে তোলে। কিন্তু মনের এই সামান্য ক্রিয়াশীলতা দেহসীমায়ই যেন সীমিত, কাজেই আদৌ অসঙ্গত নয়। কালকেতু তার ব্যাধ-জীবনের পরিবেশে চতুর না হলেও একান্ত নির্বোধ নয়। প্রয়োজনবোধে মুরারি শীলের ধূর্ততাকেও সে প্রতিরোধ করতে জানে। কিন্তু এ বুদ্ধির প্রসার অধিক নয়। সম্পদদায়িনী দেবীর প্রতি তার সন্দেহ বালশুলভ অপরিণত বুদ্ধিরই পরিচয় দেয়। এই অপরিণত বুদ্ধিই ধার ও ভারের পার্থক্য বোঝে না, সাত রাজার ধন এক মাণিক্য-খচিত অঙ্গুরির তুলনায় সাত ঘড়া ধনই অধিক কাম্য বলে মনে করে। আপন বুদ্ধির সামান্যতার জন্যই আত্মবিশ্বাস নেই তাই যুদ্ধ-জয়ের পরেই ধাতুশালায় পলায়ন তার পক্ষে কিছুই অসম্ভব নয়।

তাই ব্যাধজীবনের আরণ্য পরিবেশে সে জীবন্ত; কিন্তু রাজ্য পরিচালনার বুদ্ধি ও মেধাপ্রধান বৃত্তিতে সে স্ত্রিয়মাণ। রাজা কালকেতুর কোন চিত্তই পাঠকদের চোখে ধরা পড়ে না। সে যেন রূপশক্তিহীন একটা অন্তিমাত্র।

ছোট মাত্র স্থানে এ চরিত্র-নির্মাণে কবিদৃষ্টি ওচিৎপ্রদৃষ্ট হয়েছে। ছদ্মবেশী চণ্ডীকে স্বগৃহে প্রত্যাবৃত্ত করার মানসে পুরাণাদির উল্লেখ কালকেতুর পক্ষে যেমন অসঙ্গত, তেমনি অস্বাভাবিক কলিঙ্গরাজের প্রশ্নের জবাবে বক্র-চতুর বাক্যে আপন চণ্ডীভক্তির মাহাত্ম্য ঘোষণা করা।

ফুল্লরার ভূমিকা খুবই সংক্ষিপ্ত। কালকেতুর চরিত্র-কল্পনার পেছনে যে ভাব-বৃত্ত ফুল্লরায়ও তারই প্রকাশ ঘটেছে—সেই চিন্তাহীন জিজ্ঞাসাহীন জীবন বহন। ফুল্লরার বারমাস্তা নিয়ে নানা আলোচনা বাংলা সমালোচনা সাহিত্যে স্থান পেয়েছে। অবশেষে অধ্যাপক জীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় তাঁর আলোচনায় এ কথা নিঃসন্দেহে প্রমাণিত করেছেন যে এ বিবরণে আর যা হোক দ্বন্দ্ব নেই। দ্বন্দ্বের কাছনি দীর্ঘ-বিতানিত হৃদয়ে বর্ণনা করার মানসিকতা ফুল্লরার

নয়। কারণ বারমাসী বর্ণনার পূর্ষ-মুহূর্তেই সে অনাহার থেকে বাঁচবার জন্য প্রতিবেশির কাছ থেকে অন্নানবদনে চাল খার চাইতে দ্বিধা করে নি। ফুল্লরা চরিত্রের বিশিষ্টতা সপত্নীভীতিজনিত বাগবিত্তারের এই অশিক্ষিত পটুখে এবং এই কৌশলও ব্যর্থ হওয়ায় কালকেতুর কাছে ছুটে যাওয়ার ব্যাকুলতায়। এ ছাড়া মানিক্য অনুরী গ্রহণে স্বামীকে নিষেধ করা, টাকার ঘড়া কোলে করে বসে বসে থাকা, কালকেতুকে অকারণেই খাত্তশালায় লুকিয়ে পড়ার পরামর্শ দেওয়া— এই ঘটনার সামান্য টুকরোগুলিই ফুল্লরার বৈশিষ্ট্যহীন চরিত্রকে মাঝে মাঝে চকিত রমণীয়তায় উজ্জ্বল করে তুলেছে।

ভাঁড়ুদত্ত এবং মুরারি শীল একান্তভাবেই সামাজিক টাইপ। মুরারি শীলের শাঠ্য ও কপটতা ভাঁড়ুদত্তে villainy-তে পরিণত হয়েছে। এই চরিত্র দুটি অঙ্কনে যথেষ্ট মূল্যবান আছে। এদের ভূমিকার ওজ্জ্বল্য আবির্ভাবের সঙ্গে সঙ্গে পাঠকের মনকে আকর্ষণ করে। তবে এদের চরিত্রের মৌল-উপাদানগুলি আমাদের নিত্য অভিজ্ঞতার বিষয়—তাই এরা বিশেষ আলোচনার অপেক্ষা রাখে না। *

ধনপতি আখ্যানের দুর্বল ঠিক villain জাতীয় নয়। তাব ঙ্গিষ্মুখী নীতি যথেষ্ট কৌতুকাঙ্ক হলেও মূল আকর্ষণ যে লহনার প্রতিই ছিল কাব্যাংশে তার প্রমাণ আছে। খুল্লনার প্রতি মৌখিক সম্ভাব ধনপতির আগমনের পরে ভবিষ্যৎ অবস্থার কথা চিন্তা করেই প্রদর্শিত হত। কিন্তু এই স্বার্থপর হীনমনা দাসীশ্রেণীয়া নারীও যখন শিশু ত্রীমস্তকে ঘিরে একটি বাৎসল্য সিঞ্চিত আনন্দেরসোজ্জল পরিবেশ সৃষ্টি করে তোলে—

দুর্বল কিস্করী গায় কৃষ্ণের চরিত।

আনন্দে পুলকে শিশু নাচে গায় গীত ॥

তখন এক নব আলোকপাতে দুর্বলার সমস্ত হীন স্বার্থবুদ্ধির অন্তরালের গভীর চাঁৎলোক উজ্জ্বল হয়ে ওঠে।

খুল্লনা চরিত্রের প্রতি কবির সহানুভূতি সর্বাধিক। কাব্যের বিস্তৃততম

এই চরিত্রগুলি সম্বন্ধে পূর্ববর্তী সমালোচকের বিবৃত আলোচনা করেছেন। আমাদের কোন নতুনতর ব্যাখ্যা উপস্থাপিত করার নেই।

অংশ জুড়ে তার অবস্থান। তার কুমারী হৃদয়ে অস্পষ্ট প্রণয়-সন্ধারের ইঙ্গিত থেকে পুত্র-পরিজন পরিবৃত্ত হয়ে ধরাধাম পরিত্যাগ করার দীর্ঘ কাহিনীতে বিচিত্র জীবনভূমিকার তার স্থিতি তাকে নানাদিক থেকে চিনবার সুযোগ করে দেয়। খুল্লনায় রোমাটিক প্রেমের বিকশিত চিত্র নেই। কেন নেই, আগেই আলোচনা করেছি। বরং যে রোমাটিক প্রেমের নারিকা হতে পারত তাকে সপত্নীর সঙ্গে কলহরতই নয় যুদ্ধরত যখন দেখি তখন ঘটনার হাস্যকর অসঙ্গতিতে গোপনে একটু পীড়িত না হয়েও পারি না। খুল্লনার প্রেম তাকে বেহলায় পরিণত করে নি, কানাড়ার বীর্ষ দান করে নি। পারিবারিক নিত্যভায় তুচ্ছ ক্ষুদ্র প্রাত্যহিকের মধ্যেই স্বাভাবিক সংস্থিতি দিয়েছে। এমন কি অগ্নিপরীক্ষার মাহাত্ম্যাদিও যেন তার পক্ষে অতি কখন, রূপকথার কল্পরাজ্যের কাহিনী বলেই প্রতীভাত হয়েছে। তবে শ্রীমন্তের প্রতি বাংসলো সে বাঙালী নারীর পরিপূর্ণ মর্যাদা নিয়েই আত্মস্থ। খুল্লনায় তাই বিশিষ্টতা নেই কিন্তু প্রাণরসেরও হানি ঘটে নি কোথাও।

লহনার বিশিষ্টতা তার অপগত যৌবন এবং সন্তানহীন একাকীত্বের গোপন জালাময় বেদনার অঙ্গভবে। লহনার ব্যবহার যতটা প্রমাণ করে অতটা নিষ্ঠুরতা তার চবিত্তগত নয়। কিন্তু আপন যৌবন দাবণ্যের অবসানেই স্বামী কর্তৃক অগ্র পত্নী গ্রহণের অপমান তাব অন্তর-চেতনায় যে বিষ-জ্বালায় সঞ্চয় ঘটিয়ে ছিল তারই শিখায় খুল্লা নির্ধাতিত। কিন্তু এই নির্ধাতনই একমাত্র সত্য নয়। নির্ধাতনের গারে সাদর অভ্যর্থনা কেবলই কপটতা নয়; চণ্ডীর স্বপ্না-দেশের অলৌকিকতার কথা বাদ দিলে, এর গভীরে লহনা-চিস্তের কোনই সমর্থন ছিল না এমন মনে হয় না। লক্ষণীয় পুত্রবতী খুল্লনার বাংসল্য-উৎসবে দুর্বলার প্রবেশ ঘটে ছিল, লহনা সেখানে সম্পূর্ণ অচুপস্থিত, অথচ সপত্নী পুত্রের প্রতি চিরাচরিত বিদ্বেষ তার ব্যবহারে প্রকাশ পায় নি। পুত্রবতীর প্রতি বন্ধা সপত্নীর আক্রোশে সে খুল্লনার প্রতি জুড় ও বজ্র কটাক্ষপাতে কার্পণ্য করে নি, কিন্তু এই শরাঘাত শ্রীমন্তকে স্পর্শমাত্র করে নি। মেহবুতুস্ এই সন্তানহীনা মাতার একটু গোপন (কারণ খুল্লনার প্রতি বিদ্বেষবশে তার কাছে সচেষ্ট ভাবেই অপ্রকাশ রাখা) মেহের ইঙ্গিত করলে কবির এই চরিত্র-চিত্র সবিশেষ অভিনব প্তেত।

ধনপতি সদাগর নামেই সদাগর। চাঁদসদাগরের জাতি হবার উপযুক্ত চরিত্র-বীর্ষ তাতে অচুপস্থিত। তার চরিত্রের মৌল উপকরণের সঙ্গে চাঁদ চরিত্রের অছকরণজাত কিছু লক্ষণের মিশ্রণ ঘটানো হয়েছে, কিন্তু এ মিশ্রণ

অধর হয়ে ওঠে নি। ধনপতির চরিত্রগত শৈথিল্য ও লঘু ইচ্ছিমপরতা নানা ঘটনার অন্তরালে লুকিয়ে আছে। এর সঙ্গে চাঁদের বজ্রকঠিন বীর্ষ ও দৃঢ়তার সময় ঘটানো সম্ভব নয়।

গৃহে বক্ষ্যা স্ত্রী লহনার যৌবন প্রায় অপগত। তাই প্রথম দর্শনমাত্র খুল্লনার প্রতি প্রণয় নিবেদনে সে বিধামাত্র করে নি। এবং নানাতাবে লহনার সন্মতি আদায়ও করে নিয়েছে। নববিবাহের পরে কর্তব্য কর্মে অবহেলা প্রদর্শন, গোড়ে রাজকার্ষে যেতে আপত্তি, লহনার গুরুতর অপরাধ সত্ত্বেও তাকে কোনরূপ শাস্তি দিতে অসামর্থ্য, অর্থ দিয়ে খুল্লনার পরীক্ষা বন্ধের চেষ্টা সব কিছুই ধনপতির চিন্তা-ভারাল্যের পরিচয় বহন করে।

ধনপতি অকস্মাৎ নারীদেবতার উপর ক্রুদ্ধ হয়ে চণ্ডীর ঘটে পদাঘাত করেছিল চাঁদসদাগরেরই অহুসরণে, কিন্তু তার চরিত্রের মধ্যে এর ক্ষীণমাত্র পূর্ণাভাস চোখে পড়ে নি। তার চরিত্রধর্মের দিক থেকে এ অসঙ্গতও নয়।

১১ ॥ আলাওল ও পদ্মাবতী ॥

॥ এক ॥

আরাকানের রাজসভা মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যে বিষয় ও আশ্বাদে বিচিত্র বিস্তৃতি এনে দেয়। ইসলাম ধর্মের সম্পর্কে আসার প্রায় পাঁচ শতাব্দী পরে বাংলা সাহিত্যের রঙ্গক্ষেত্রে মুসলমান কবিতা নায়কের ভূমিকায় আবির্ভূত হন। হিন্দু-মুসলমানের মিলিত সংস্কৃতির প্রাণ-প্রবাহে যে জাতির আত্মা পুষ্ট হতে পারত তা থেকে সে দীর্ঘকাল বঞ্চিত থাকে। এর কালগণ্ড অবশ্য ইতিহাসের গতি-প্রকৃতির মধ্যেই সন্ধানযোগ্য।

সম্ভবত মুসলমান রাজা-বাদশাহরাই ভাষায় রচিত কাব্যের প্রতি প্রথমে উৎসাহ দেখাতে আরম্ভ করেন। অবশ্য কৃতিবাসের আত্মজীবনীর মধ্যার্থতা এবং এতে উল্লিখিত নৃপতির পরিচয় নিঃসন্দেহভাবে প্রতিষ্ঠিত না হওয়া পর্যন্ত এ সম্বন্ধে খুব নিশ্চিত কোন মন্তব্য করা শক্ত।

কিন্তু বিভিন্ন সময়ে বরাবক শাহ, হুসেন শাহ, পরাগল খাঁ, ছুটী খাঁ, নসরৎ শাহ মুসলমান হয়েও হিন্দু বাঙালী কবিদের বিভিন্ন কাব্যরচনায় ও পুরাণাদি অনুবাদে উৎসাহিত করেছেন। তবে এ সম্পর্কে ডাঃ দীনেশ সেনের মন্তব্য বিচারের অপেক্ষা রাখে। মুসলমান বিজয়ের পরে বাংলার রাজনৈতিক ও সামাজিক অবস্থা একটু স্বাভাবিক হলেই নতুন ভাষা-রচিত সাহিত্য প্রধানত অনুবাদ প্রভৃতি গ্রন্থের মধ্য দিয়ে আপনাকে প্রতিষ্ঠিত করতে থাকে। মুসলমান রাজ দরবারের আত্মকূল্যই নাকি এ ব্যাপারে প্রধান শক্তি হয়ে দাঁড়িয়েছিল। এর মধ্যে তথ্যগত কিছু সত্যতা থাকতে পারে। সংস্কৃতজ্ঞ পণ্ডিত এবং উচ্চ শিক্ষিত মহলে ভাষায় রচিত গ্রন্থাদির প্রতি যে আদৌ স্নানদ্বয় ছিল না তাও সত্য। কোন কোন মুসলমান শাসক যে বাংলা ভাষা ও সাহিত্য সম্পর্কে কিছুটা কোঁফুলী হয়ে উঠেছিলেন তারও তথ্যগত প্রমাণ আছে। কিন্তু বাংলা সাহিত্যের প্রতিষ্ঠা পর্বের মূল সামাজিক শক্তি বলে ডাঃ দীনেশ সেন যে একে নির্দেশ করেছেন তা কখনই স্বীকার করা চলে না।

মুসলমান-বিজয়ের প্রচণ্ড আঘাতের ফলে বাংলার অভিজাত ও লোক-সংস্কৃতির বহুদিনব্যাপী সংঘর্ষের মধ্যে একটা সমন্বয়ের সম্ভাবনা দেখা গেল। বিজয়ী শক্তির ধর্ম ও সংস্কার-সংস্কৃতির বিরুদ্ধে পরাজিত হিন্দুদের চেতনায় আপন ধর্ম ও সংস্কৃতিকে রক্ষা করবার একটা তাগিদও অহুত হইল; বিশেষ করে উচ্চশ্রেণীর মধ্যে একটা সচেতন চিন্তার আকারে এই বোধ ধরা পড়ল। একদিকে পৌরাণিক হিন্দুধর্মের প্রধান প্রধান গ্রন্থগুলি অনুদিত হতে লাগল, অপরদিকে লৌকিক জীবনচর্চা, ছড়া-গাঁথা, দেব-কল্পনা আর্ষীকৃত হয়ে নব হিন্দুধর্মে ও আচার-আচরণে স্থান লাভ করতে লাগল। বাংলা-সাহিত্যের আত্মপ্রতিষ্ঠার পেছনে রয়েছে এই সমাজশক্তি। কৃত্তিবাসকে কোন হিন্দু নৃপতি অথবা মালাধরকে কোন মুসলমান নবাব প্রেরণা দান করেছেন কিনা, সে প্রশ্ন এখানে গৌণ। ভগিতায় কোন নৃপতির নামোল্লেখ দূর থেকে শত্রু-ভাবাপন্ন রাজশক্তিকে তুষ্ট রাখবার চেষ্টাজাতও হতে পারে। তাই ভগিতা দেখে কোন সিদ্ধান্তে না পৌঁছানই ঠিক।

তবে আরও কিছুকাল পরে, মুসলমান শাসনযন্ত্রের মধ্যে গুরুতর পরিবর্তনের সূচনা হয়। এদেশে বাস করতে করতে বাঙালী জনসাধারণের সঙ্গে তাঁদের সন্ধন ঘনিষ্ঠতর হয়। আর ধর্মাস্তরিত হিন্দুবা নিঃসংশয়ে নিজেদের বাঙালী বলেই মনে করত। এই সময়ে আরাকানের নৃপতি ও তাঁদের অমাত্যদের প্রত্যক্ষ আহুকুল্যে দৌলত কাজী, আলাওল প্রমুখ প্যাঁতনামা কবিদের কাব্য রচিত হয়।

বাংলা দেশে উত্তর-পশ্চিম ভারত থেকে মুসলমানেরা এসে ধর্মপ্রচার এবং রাজ্য বিস্তার করলেন। ক্রমে এ-সব অবাঙালীদের অনেকেই বাঙালী হয়ে গেলেন। কিন্তু বাংলাদেশের অধিকাংশ মুসলমানই ধর্মাস্তরিত বাঙালী। ফলে বিদেশে উদ্ভূত (বাংলার বাইরে তো বটেই, ভারতেরও বাইরে) এই ধর্মমত এবং তার সঙ্গে জড়িত জীবন যাত্রায় (যখন ধর্মই ছিল জীবনযাত্রার কেন্দ্র-বিন্দু) বহির্ভারতীয় সংস্কৃতির গভীর ছাপ পড়ল। ধর্মাস্তরিত সাধারণ মানুষ নিজের সাংস্কৃতিক উত্তরাধিকার ছাড়তে পারল না, সহজে ছাড়তে চাইলও না। কিন্তু নব ধর্ম জীবনচর্চার একটা সম্পূর্ণ নতুন পন্থার প্রচার করতে লাগল। তাই বাঙালী মুসলমান সমাজকে বেশ কিছুকাল একটা আত্যন্তরিক ও আত্মিক সংকটের মধ্য দিয়ে চলতে হল।

ষাণ্ঠ শতকের সমাপ্তিতে মুসলমান-বিজয় ঘটলেও বাংলার জনসংখ্যার একটা উল্লেখযোগ্য অংশকে এই নব ধর্মে দীক্ষিত করতে বেশ কিছুটা সময়

কেটে গেল। আবার হিন্দু জাতীয় সংস্কৃতির সঙ্গে সংঘর্ষেও যে দীর্ঘকাল অতিবাহিত হল তার প্রমাণ মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যেই ছড়িয়ে আছে। বিজয়গুপ্ত প্রমুখ “মনসামঙ্গল”-রচয়িতাদের হাসান-হোসেনের পালাকে সমাজেতিহাসের দৃষ্টিভঙ্গিতে দেখলেই এ সত্য ধরা পড়বে। এই বংশ-সংঘাতের মধ্য দিবে ক্রমে বাংলার মুসলমান সমাজের চেতনায় (সম্ভবত অর্ধ-চেতনায়) অংশত ধরা পড়ল যে ধর্ম সার্বজনীন হতে পারে, হতে পারে দেশকালের উর্ধ্বে, কিন্তু জাতীয় সংস্কৃতি দেশ-কাল-পরিচ্ছিন্ন। বাঙালী মুসলমান সমাজ ইসলাম ধর্মের সত্যকে বাংলার জাতীয় জীবন-চর্যার কাঠামোর কিছু কিছু গ্রহণ করতে চেষ্টা করতে লাগল। তাদের আত্মিক সংকট কেটে যেতে লাগল। ষোড়শ শতকে মুকুন্দরামের “চণ্ডী”তে হিন্দু-মুসলিম সৌহারদের এক আশা-উজ্জল চিত্র আমরা দেখতে পাই। একমাত্র এর পরেই বাংলার জাতীয় সাহিত্যে মুসলমান কবিদের দান একটা বাস্তব সম্ভাবনার রূপ গ্রহণ করল।

ডাঃ দীনেশচন্দ্র সেন তাঁর “বঙ্গভাষা ও সাহিত্য” গ্রন্থে বলেছেন, “মুসলমান ও হিন্দু দীর্ঘকাল একত্র বাস-নিবন্ধন পরম্পরের প্রতি অনেকটা সহানুভূতি সম্পন্ন হইয়াছিলেন। ক্ষেমানন্দ রচিত ‘মনসার ভাসানে’ দৃষ্ট হয় লক্ষ্মীন্দরের লোহার বাসরে হিন্দুস্তানী ব্রহ্মাকবচ ও অন্তান্ত মন্ত্রপুত সামগ্রীর সঙ্গে একখানি কোরাণও রাখা হইয়াছিল; রামেশ্বরের সত্যনারায়ণ মুসলমান ফকির সাজিয়া ধর্মের ছবক লিখাইয়া গিয়াছেন।—মীরজাকরের মৃত্যুকালে তাঁহার পাণমোচনের জন্তু কিরীটেখরীর পাদোদক পান করিতে দেওয়া হইয়াছিল, ইহা ইতিহাসের কথা। হিন্দুগণ যেক্রপ পীরের সিমি দিতেন মুসলমানগণও সেইরূপ মন্দিরে ভোগ দিতেন।……কিন্তু চট্টগ্রামে এই দুই জাতি সামাজিক আচার ব্যবহারে যতদূর সন্নিহিত হইয়াছিল, অন্তত সেইরূপ দৃষ্টান্ত বিরল।” হয়তো এই শেখোক্ত মন্তব্যের মধ্যেই কারণ খুঁজে পাওয়া যাবে, কেন চট্টগ্রাম-আরাকান অঞ্চলে মুসলমান কবিদের আবির্ভাব একরূপ বিশেষভাবে দৃষ্ট হয়।

সামাজিক ও সাংস্কৃতিক জীবনের এই পটভূমিকায় আলাওলকে স্থাপন করলে তাঁর সত্য পরিচয় উদ্ঘাটিত হবে।

॥ দুই ॥

আলাওলের কাব্যে হিন্দুভাবের প্রাধান্য সহজেই লক্ষণীয়। ভাষা ও ভাবে তিনি হিন্দুর সাংস্কৃতিক ঐতিহ্যের স্বভাবসরূপে যে দক্ষতার পরিচয়

দিয়েছেন তা একাধারে কবির উদারতা এবং এদেশীয় নিজস্ব (indigenous) লৌকিকতার ভাব-ভাবনার প্রতি অতি-প্রবণতার প্রমাণ দেয়।

ভাষা-ভঙ্গিতে সংস্কৃতাম্বকারিতা মধ্য যুগের বাংলায় হিন্দু কবিদের সঙ্গে সহজেই তাঁকে এক শ্রেণীভুক্ত করেছে। অথচ তিনি সংস্কৃত ও ফারসীতে সমান পণ্ডিত ছিলেন। মূলত ফারসী কাব্যের অনুসরণ করেও আপন কাব্যমধ্যে ফারসী শব্দ ব্যবহারে যে সংস্কৃত নিষ্ঠার পরিচয় তিনি দিয়েছেন তা বিশ্বব্যবহৃত। উপমা বা পূর্বকথনে (allusion) রামায়ণ-মহাভারত বা নাথপন্থী শৈবদের উপাখ্যান থেকে যদুচ্ছ গ্রহণে তিনি দ্বিধাহীন ভাবে এ দেশীয় প্রাচীন কাব্যকাহিনীর সঙ্গে আপনার অনিষ্ট পরিচয়ের প্রমাণ দিয়েছেন। হিন্দুদের বিবাহ, ক্রীড়াচার, বাসরের বিচিত্র রঙ্গরসিকতার যে বিবরণ তিনি দিয়েছেন হিন্দু সমাজ জীবনের গভীরে অনুপ্রবেশের চিহ্ন হিসেবে তা সমালোচকদের বিশ্বমিশ্রিত প্রশংসা আকর্ষণ করেছে। হিন্দু যোগমার্গে কবির প্রত্যক্ষ জ্ঞান ছিল বলে মনে হয়। বৈষ্ণব পদের অনুসরণে কাব্য মধ্যে কদমোচছাস পূর্ণ এগারটি স্তোত্রের সংযোজন একদিকে বৈষ্ণব সাহিত্যের ঐতিহ্যধারার সঙ্গে কবিকে বৃদ্ধ করেছে। অল্পদিকে নাগমতীর বারমাসী প্রভৃতির বর্ণনা মঙ্গল-কাব্যের ঐতিহ্যের সঙ্গে কবির অন্তর-সম্পর্কের প্রমাণ দিচ্ছে। *

সমালোচকেরা আলাওলের কাব্যের এই বৈশিষ্ট্যকে একবাক্যে প্রশংসা করেছেন। কিন্তু এর মধ্যে আলাওলের উদারতা ও জাতীয় কাব্য-ঐতিহ্যের সঙ্গে অনিষ্ট সংযোগের পরিচয় যেমন আছে, তেমনই রয়েছে একটি অভিনব প্রত্যাশার সমাধি। এ বৈশিষ্ট্য আলাওলের সুফীবাদী ধর্মীয় উদারতা সম্বৃত হলেও বাংলা কাব্যের ইতিহাসের বিচারে আর বিচিত্র বস্তু রসে প্রাণকে বিকশিত করার দিক থেকে একটি প্রধান-দুর্লভতাও।

আলাওল বাংলা সাহিত্যের প্রথম মুসলমান কবিদের অন্ততম।

* “আলাওলের রচনা আরবী ফারসী শব্দের প্রয়োগ অত্যন্ত অল্প। জায়দীর মত আলাওলও দেশী শব্দ পাইলে বিদেশী শব্দ ব্যবহার করেন নাই। দুইজনই ‘বেহেশত’ না লিখিয়া ‘কবিলাস’ (অর্থ কৈলাস) লিখিয়াছেন। জায়দী সর্বত্র ‘কোরান’ বলে ‘পুরাণ’ বলিয়াছেন। আলাওলে ‘কোরান’ পাই বটে, কিন্তু মনে হয় ইহা প্রকাশকের বা সম্পাদকের পরিবর্তন, আলাওল ‘পুরাণ’ই লিখিয়াছিলেন। জায়দীর কাব্যে রামায়ণ-মহাভারত-ভাগবত কাহিনীর উল্লেখ পাই অল্প। আলাওলও তাহা করিয়াছেন। সংস্কৃতভাষা, পোরন্দানাথ ও গোপীচন্দ্র-ময়নাধী কাহিনীর ইঙ্গিত উভয় কবিই করিয়াছেন। আলাওলে উপরক্ত বিদ্যাসুন্দর কাহিনীর উল্লেখ আছে।”— ডাঃ হুমায়ুন সেন : বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস (১৪)

রামায়ণ-মহাভারত-ভাগবতের উপমা ও ঘটনার উল্লেখে মধ্যযুগের বাংলা কাব্য কেবল সমৃদ্ধ নয়, একটু ভারাক্রান্তও। বাঙালী হিন্দুর বিবাহ-স্ট্রীআচার-বারমাশীর বর্ণনার মধ্যযুগের কাব্যের পাঠক বেশ ক্লান্ত। সংস্কৃতাহুগ শকাদি অঙ্কসরণের পদ্ধতিও বহুব্যবহারের ফলে অভিনবত্বহীন। ফারসী কাব্য অবলম্বনে রচিত আপন কবিতায় আলাওল যদি কিছু ফারসী শব্দের (মাত্রা বজায় রেখে, এবং কাব্যরসের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে) অধিক ব্যবহার করতেন রসের আশ্বাদে হত বিচিত্রতা আসত। ভারতচন্দ্রের ‘দাবনী-মিশাল’ ভাষা বাংলা কাব্যভাষার রাজ্যে আঠারো শতকে যে বিপ্লব এনেছিল সতেরো শতকের আলাওলে তার স্পষ্ট পূর্বসূরীও পেভাম। আর এ বিষয়ে আলাওল যে যোগ্যতম ব্যক্তি ছিলেন তাতে সন্দেহ কি? তিনি বাংলা-সংস্কৃত ও ফারসীতে সমান পণ্ডিত ছিলেন। বাংলাভাষার স্বরূপ শক্তি এবং তার ঐতিহাসিক ক্রমবিকাশ সম্বন্ধে অবহিত তাঁর মত পণ্ডিত ব্যক্তি বাংলাভাষার বিশিষ্টতার হানি না ঘটিয়ে নতুন ফারসী শব্দ ব্যবহারে সযত সার্থকতা দেখাতে পারতেন, এমন বিশ্বাস করা চলে। উপমাদি সংকলনের ব্যাপারেও তাঁর হিন্দু ঐতিহ্যপ্রীতি কিছু কম হলে সম্ভবত মুসলমানী প্রাচীন কাহিনীর উল্লেখ আমাদের উপভোগের সীমানা বাড়িয়ে দিতে পারত।

কিন্তু এই হিন্দু ভাবরূপের প্রতি অধিক আকর্ষণের ফলে আলাওল বাংলা সাহিত্যকে যে প্রধান সম্পদ থেকে বঞ্চিত করলেন তা হল স্বকালের বাঙালী মুসলমানের সমাজ ও পরিবার জীবনের চিত্র। বাঙালী হিন্দু ও মুসলমানের জীবনচর্যার মধ্যে যে নানা কারণে কিছু কিছু পার্থক্য বর্তমান—এ কথা স্বীকার করে নিতে হয়। মধ্যযুগের বাংলাসাহিত্যে হিন্দু সমাজের নানা স্তরের জীবন-কাহিনীর বর্ণনা থাকলেও মুসলমানদের কথা প্রায় অস্পষ্ট। বিজয়শুণ্ডের বিরোধী মনোভাবপ্রসূত হাসান-হোসেন পালায় কিংবা মুহম্মরাসের নবনির্মিত গুজরাট নগরে তাদের ভূমিকা বর্ণনার সংক্ষিপ্ত সামান্যতায় বাঙালী মুসলমানের জীবনলীলার বিচিত্রতা প্রতিকলিত হয় নি এবং তজ্জাত অভিনব রসাস্বাদ হতেও বাঙালী পাঠক বঞ্চিত হয়েছে। হিন্দু কবি-সাহিত্যিকেরা মুসলমান সমাজের অন্তরঙ্গ জীবন ও মননের দিকে তো কিরে তাকানই নি, মুসলমান কবি আলাওল তাঁর পদ্মাবতীতে হিন্দু জীবনচর্য, ভাব-ভাবনা, ভাষারূপ ও রীতি এবং কাব্য-ঐতিহ্যের অঙ্কসরণ করেই প্রশংসা কুড়িয়েছেন; কি বিপুলতর সম্ভাবনার দ্বার যে তিনি কল্প করে দিলেন তার বিচার আজও হয় নি। “সমুদ্র মূলক বসিউজ্জামালে”

মুসলমান পাত্রপাত্রীর কাহিনী বর্ণিত হলেও সমাজ-জীবনের পটভূমিটি বাস্তবতা-বর্জিত। তাই ‘পদ্মাবতী’র ক্ষয়-ক্ষতি প্রণেয় প্রায়ই ওঠে না।

মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যে “মৈমনসিংহ গীতিকার”র কয়েকটি পালা ব্যতীত মুসলমান জীবনের ঘনিষ্ঠ চিত্রের সাক্ষাৎ মেলে না। বাংলা সাহিত্য-ধারার এই অভাবজনিত দুর্বলতার অঙ্গসংগ একাল পর্যন্ত ঘটে চলেছে। এর কিছু দায়িত্ব যে আলাওলের মত সেকালের অত বড় শক্তিশালী মুসলিম কবিতে বর্তায় তাতে সন্দেহ কি?

॥ তিন ॥

আলাওলের পদ্মাবতী প্রেমের কাব্য— বোমাস্টিক প্রণয়গাথা বলে বাংলা সাহিত্যে পরিচিত। বৈষ্ণবপ্রেম-কবিতাব সঙ্গে এর একটি প্রধান পার্থক্য ধর্ম সম্পৃক্তির অভাবে।

আলাওল হুফী সাধক ছিলেন। জায়সীর মূল কাব্য ‘পদ্মাবত’ আসলে হুফী ধর্ম-সাধনার রূপক মাত্র। এই রূপকটি কবি স্বয়ং ব্যাখ্যা করেছেন কাব্যের সমাপ্তিতে—“চৌদ্দভুবনের সব কিছু আছে মাহবের ঘটে। চিতোর হইতেছে মানবদেহ, রাজা রত্নসেন মন, সিংহল হৃদয়, পদ্মাবতী (পদ্মিনী) বুদ্ধি, শুক পঞ্চ নির্দেশকারী গুরু, রত্নসেনের প্রথম পত্নী নাগমতী ছনিয়া-ধান্না, রাঘবচেতন শয়তান, আলাউদ্দীন-মুলতান মায়া।”* আলাওলের কাব্যে এ ব্যাখ্যা নেই। কিন্তু কাব্যের সুরতে প্রেমতত্ত্ব নিয়ে যে সুরভীর বিরহাশ্রুভূতিব কথা কবি বলেছেন তা হুফীবাদ সম্মত। এবং অনেকের মতে আলাওলের কাব্যে প্রাপ্ত সংস্করণগুলির শেষাংশ প্রাক্কিষ্ট বলেই এ অংশটি মিলছে না। মূল কাব্যের পুঁথি পাওয়া গেলে এ ব্যাখ্যা অবশ্যই মিলত। যে কোন দিক দিয়েই হোক আলাওলের ‘পদ্মাবতী’ নিশ্চিতভাবে হুফী সাধনার রূপক-সীমায় সীমাবদ্ধ হয়ে গেলে ধর্ম-অসম্পৃক্ত কাব্য হিসেবে এর দাবী নাকচ হয়ে যায়। কিন্তু আলাওলের কাব্য এ রূপকের ব্যাখ্যাকে ছাপিয়ে উঠেছে। নাগমতী ছনিয়া-ধান্না হলে, রত্নসেনরূপ মন পদ্মিনীরূপ বুদ্ধিকে আয়ত্ত করবার পরেও তার জন্মদে ব্যাকুল হয়ে তাব সঙ্গে নিশাযাপন করেন কি করে? বুদ্ধি ও ছনিয়া-ধান্নার ঐরূপ সর্বাঙ্গ সম্পর্কেরও বা কি তাত্ত্বিক ব্যাখ্যা দেওয়া যায়? তা ছাড়া মায়ারূপ আলাউদ্দীন মানবদেহ আক্রমণ করে মনের কাছ থেকে বুদ্ধিকে ছিনিয়ে নেবার চেষ্টা করতে পারে, কিন্তু গোরা-বাদলের বীরত্ব বা জীবন দান কোন

* ডাঃ হুমায়ুন সেন : বাংলা সাহিত্যের ইতিহাস ১ম খণ্ড।

তত্ত্বরূপের বাহন হয়ে দেখা দেয়? আরও অজস্র পার্শ্বচরিত্রের এই রূপক-
তত্ত্বের রাজ্যে স্থান কোথায়?

অথচ রূপকটি একেবারে বাদ দিলে এ কাহিনীর রসাস্বাদে
বাধা ঘটে না, আত্মপূর্বিক সঙ্গতিই রক্ষিত হয়। কাজেই ধর্মসম্পর্কহীন কাব্য
হিসেবে এর দাবী মেনে নিলে ঠকবার আশঙ্কা নেই।

কিন্তু আলাওল হুফী কবি। সূফী প্রেম-সাধনার তত্ত্ব তাঁর গভীর
বিশ্বাস। প্রেমবোধ সম্পর্কিত কবির স্রষ্টার উজ্জ্বলতার অতি বিতানিত
বর্ণনা কিছু পীড়াদায়ক হলেও অন্তত একটি চরিত্রের কার্যকারণবোধে
অনিবার্য। রত্নসেনের বিচিত্র দুঃসাহসিক কর্ম (adventure) অর্থহীন
পাগলামি বলে মনে হত, যদি না গভীর প্রেমবোধের উচ্ছ্বাসিত এবং আবেগ-
তরঙ্গিত বর্ণনা কাব্যমধ্যে যথেষ্ট বিস্তৃতির সঙ্গে বিবৃত হত।

প্রেমতত্ত্ব সম্পর্কিত এই বিরতিগুলির মধ্যে হুফী সাধনতত্ত্ব প্রকাশিত
হলেও অল্পভূতির যে গভীর স্তরের ঘনীভূত নির্যাস এরা প্রকাশ করে চণ্ডী-
দাসের নামাঙ্কিত সহজিয়া সঙ্গীতগুলি ব্যতীত তার সমকক্ষতার দাবী করতে
পারে এমন রচনা বাংলা সাহিত্যে বিরল। তবে উপলব্ধির গভীরতা থাকলেও
প্রকাশ-সৌষ্ঠবে চণ্ডীদাসের কবিতার যে রোমাঞ্চিক সূত্রাভিসার ও বুকফাটা
আর্তি তার সাক্ষাৎ আলাওলে মিলবে না। নিম্নোদ্ধৃত পংক্তিগুলিতে
আলাওল বিবহবোধের যে ব্যাখ্যা দিয়েছেন তার গভীর তাৎপর্য অনস্বীকার্য—

যার ঘটে বিরহের জ্যোতি প্রকাশিল।

সুখ দুঃখ প্রতি তার আপদ তরিল ॥

বিরহ-অনলে যার দহিল পরাণ।

পিতল আঙটি করে হেম দরশন ॥

সূফী তাত্ত্বিকতা নিরপেক্ষভাবে মানবচিন্তার প্রেমাত্মভূতির যে সত্য এখানে
বিবৃত হয়েছে তা একান্ত সূক্ষ্ম এবং অতল গভীর। বিরহের উপলব্ধিতেই
প্রেমের পরমা সিজি। বেদনার অশ্রুধারায়ই সত্যের সোনা উজ্জ্বল হয়ে প্রকাশ
পায়। পার্থিব সুখ-দুঃখ বোধ এর নাগাল পায় না। সাধনতত্ত্বের কথা
ছেড়ে দিলে এই প্রেমোভিজ্ঞতা নিঃসন্দেহে রোমাঞ্চিক। প্রাত্যহিক বোধ
থেকে প্রত্যাহাতীত রহস্যের অস্পষ্ট কুহেলীর প্রাণ কেন্দ্রে এ মাহুতকে নিয়ে যায়।
কিন্তু আলাওলের কবিতার ভাবরূপে এই রোমাঞ্চিক প্রেমাত্মভূতিকে বহন
করে কল্পনার কামনাস্বর্ণের অভিমুখী করে দেবার ক্ষমতা নেই। আলাওলের
পদ্মাবতীতে চণ্ডীদাসের রাধামূলত সেই চরিত্র-জিজ্ঞাসা নেই বা দেহোচ্ছ,

ইঞ্জিয়োর্ড—কেবলই মূন্দ্র মানসিকতার লুতাতত্বতে নির্মিত। পদ্মাবতীর বিরহ কথা (এ কাব্যে বিরহ বর্ণনার কিছু প্রাধান্যই আছে) তাই মামুলি দুঃখ প্রকাশ করার উর্দ্ধলোকে পাঠককে নিয়ে যেতে পারে না।

মধ্যযুগের বাংলা পদ-সাহিত্যে কিছু রোমান্টিক-উপলব্ধির প্রকাশ আছে বৈষ্ণব কবিতায়—বিশেষ করে চণ্ডীদাস ও জ্ঞানদাসে। মঙ্গলকাব্যের মধ্যে চাঁদ ও বেহুলার চরিত্র কল্পনায় রোমান্টিক আদর্শ জয়যুক্ত হয়েছে। অবশ্য রোমান্টিকতা থাকলেও প্রণয়বৃত্তি এদের চরিত্রের নিয়ন্ত্রণী শক্তি নয়। কৃষ্ণ-কীর্তন কাব্যে প্রণয়-আখ্যানের যে রূপ তাতে কবির বস্তুবিক বিশ্লেষণ-প্রবণ মনের পরিচয় আছে। প্রেম-জিজ্ঞাসার কৃষ্ণকীর্তন অনেকখানিই দেহ সীমায় সীমিত;—রাধা বিরহখণ্ডেও দেহোর্ড অতিকল্পনার রহস্য প্রধান হয়ে ওঠে নি। আরাকান সভার কবিদের পরবর্তী সময়ে রচিত ভারতচন্দ্রের বিভাসন্দর প্রেমবোধের রোমান্টিকতায় নয়, একটা সামাজিক ব্যঙ্গের তীক্ষ্ণতায়ই জীবন্ত। মৈমনসিংহ গীতিকার কাহিনীগুলিতে একমাত্র রোমান্টিক প্রণয় সার্থক রূপ লাভ করেছে। পদ্মাবতীর বিশেষণ হিসেবে তাই “রোমান্টিক” শব্দটির ব্যবহারে শিথিলতা লক্ষ্যগীষ।

অবশ্য রত্নসেনের চরিত্রের কর্ম প্রবণতায়, পদ্মাবতীর সন্ধানে যে গাঁৱত গ্রহণে, নানা ক্রীড়া-কৌতুক ও দুঃসাহাসিক কর্মে আপন যোগ্যত। প্রমাণের চেষ্টার রোমান্টিক লক্ষণ কিছু আছে। কিন্তু প্রণয়বৃত্তিই এর কেন্দ্রীয় শক্তি নয়। কাজেই পদ্মাবতীর মৌলিক গুণাবলীর জন্য অন্ত ক্ষেত্রে সন্ধান বিধেয়।

॥ চার ॥

আলাওলের কাব্যের প্রকৃত আশ্বাদ জীবনের একটা বিপুল সমুদ্রত ও তরঙ্গিত রূপের বিশিষ্টতায়। মঙ্গলকাব্যের জীবনচিহ্নে যে শিথিল পরিবারমুখিতা, গাহঁহ্য প্রাত্যহিকের যে নিস্তরঙ্গ পারাবত-বৃত্তি, যে কোমল ইঞ্জিয়ানুতা তা থেকে আলাওল আমাদের যেন অকস্মাৎ “স্তেনসম ছিন্ন করে” উর্ধে নিয়ে যান—প্রচণ্ডের মুখোমুখি করে দেন, বিপদের দোলায় সমগ্র সত্তাকে প্রবলভাবে আলোড়িত করেন। বুদ্ধবর্ণনা অবশ্য ধর্মমঙ্গলেও আছে। কিন্তু তার ছন্দে-সুরে সেই উদ্ভাসিতা নেই; মামুলি ঘটনা ছাপিয়ে জীবন জিজ্ঞাসার কোন নবতর সত্যে তার মহিমপ্রতিষ্ঠা নেই। আবার মনসামঙ্গলের চাঁদসদাগরে যে বীর্ঘ-ব্যক্তিত্ব তার সমকক্ষতা অবশ্যই রত্নসেন নৃপতিতে অহুগৃহিত, কিন্তু রত্নসেনের অতি উল্লসিত বেহুইন-বৃত্তি তার নিজস্ব।

আর পদ্মাবতী কাব্যের এই বিশিষ্টতা আলাওলের ব্যক্তিত্বের পাত্র থেকেই উৎসারিত।

॥ পাঁচ ॥

আলাওলের জীবনকাহিনী আগন্তু কৌতূহল জাগ্রত করে রাখে। মুকুন্দরাম এবং ভারতচন্দ্রের জীবনের সঙ্গে তা একদিকে যেমন তুলনীয়, অন্যদিকে বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে তা তুলনারহিত। মুকুন্দরামে ভূমি-ব্যবস্থার পরিবর্তন ও রাজকর্মচারীদের অত্যাচার জনিত বেদনার্ত কবির মৌন সহনশীলতা এবং স্থিত কৌতুকে তার প্রতি প্রশান্ত কটাক্ষ লক্ষণীয়। ভারতচন্দ্র ও যুগসঙ্গত এবং ব্যক্তিগত কারণে বেদনাবিদ্ধ কিন্তু শাণিত বিজ্ঞপ-দৃষ্টিতে সদা-জাগ্রত। আলাওলের জীবনেও বিপর্যয় প্রচুর, কিন্তু স্থিত হাতে কবি তাকে জয় করেন নি অথবা বক্র ব্যঙ্গ-দৃষ্টিতে তাকে আহতও করেন নি; মুহূর্তে মৃত্যুর ফেনিল উন্নততা উপকর্ষ ভরে পান করার উদ্যম উল্লাস অল্পভব করেছেন। জীবনের ঘটনা থেকে কবির ব্যক্তিত্ব এই জিজ্ঞাসাকেই আকর্ষণ করে নিয়েছে।

কোন কোন সমালোচকের মতে কবির ব্যক্তিগত জীবন-ঘটনা তাঁর কবিসত্তাকে একেবারেই স্পর্শ করে না। তাই কাব্যবিচারে সে আলোচনা অবাস্তব। কিন্তু একথা আদৌ স্বীকার্য নয়। ব্যক্তিজীবনের প্রত্যক্ষ প্রতিফলন তাঁর কাব্যে না থাকতে পারে; কিন্তু কবি-আত্মার (যে আত্মা সৃষ্টি করে) সঙ্গে তাঁর জীবনের যোগসূত্র থাকবেই—প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষ, বর্ণালী সহযোগে বা বর্ণহীন স্বচ্ছতায়। তাই আলাওলের জীবন-কাহিনীর মধ্যে তাঁর কবি আত্মার নিগূঢ় সত্তার সন্ধান পাওয়া যেতে পারে।

আলাওলের জীবনের নিম্নোক্ত তথ্য বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসবিদগণ কত'ক সঙ্কলিত। আমি তা পুনর্বিবৃত করছি মাত্র।*

গোড়ের জালালপুরে ছিল আলাওলের নিবাস। তাঁর পিতা ছিলেন নৃপতি মজলিস কুতুবের অমাত্য। জলপথে যাত্রাকালে হার্মাদ বা পতুঙ্গীজ জলদস্যুদের দ্বারা পিতাপুত্র আক্রান্ত হলেন। হত্ন করে পিতা বীরের স্নায় শহীদ হলেন। আলাওল কোনক্রমে বেঁচে গেলেন এবং আরাকানে এসে উপস্থিত হলেন। নৃপতি মজলিস কুতুবের অমাত্যপুত্র বোড় সওয়ারের জীবন বরণ করলেন।

* তথ্য নয়, ব্যাখ্যাংশ মাত্র বর্তমান লেগকের দিক্খণ।

সঙ্গীত ও নাট্যকলায় তাঁর অসামান্য দখল ছিল। বাংলা-সংস্কৃত-আরবী-ফারসী ভাষাও ছিল তাঁর আয়ত্তাধীন। সেকালে শুণীর আদর ছিল। সামান্য অখারোহী সৈন্তের তাই রাজসভার প্রধান অমাত্য মাগন ঠাকুরের পৃষ্ঠপোষকতা পেতে বিলম্ব হল না। অশ্ব এবং অস্ত্র পরিত্যাগ করে তিনি কাব্য লিখতে আরম্ভ করলেন। মাগনের মৃত্যুর পরেও সুলেমান বা সৈয়দ মহমদের মত রাজামাত্যদের আত্মকূল্য তিনি লাভ করেছেন। ফলে “পদ্মাবতী”, “তোহফা”, “হস্তপয়কর”, দৌলত কাজীর “সতীময়না”র অসম্পূর্ণ শেবাংশ এবং “সংফুলমূলক বদিউজ্জমালে”র কতকাংশ রচিত হয়।

এমন সময় ভাগ্যবিপর্যয় ঘটল। সাজাহানের পুত্র সুলজা রোসাঙ্গে এসে আশ্রয় নিলেন। কিন্তু কিছুকালের মধ্যেই তিনি রাজার রোষাকর্ষণ করলেন। সম্ভবত দিল্লীর সম্রাটবংশের সুলজাকে কেন্দ্র করে মগ রোসাজরাজের মুসলমান অমাত্যদের এক অংশ বড়বস্ত্রে লিপ্ত হওয়ায়ই সুলজা রাজরোষে পড়েন।

রোসাজ-নৃপতি সহ হৈল বিসংবাদ।

পরাজয় ঘটিল তান পাই অবসাদ ॥

যত লোক মুসলমান তান সঙ্গে ছিল।

রোসাজ নাথের হাতে সব লোক মৈল ॥

আলাওল কারারুদ্ধ হলেন। এ ব্যাপারে তিনি কতটা সম্পৃক্ত ছিলেন তা জানা না গেলেও সুলজার পরাজয়ে কবি যে অবসাদগ্রস্ত হয়ে পড়েছিলেন তার সাক্ষ্য আছে কবির নিজেরই রচনায়।

কবি অবশ্য কিছু কাল পরে কারামুক্ত হলেন, কিন্তু রাজকীয় মর্যাদা ও প্রতিষ্ঠা তো গেলই, জীবিকার সংস্থানও রইল না।

সবে ভিক্ষা জীব রক্ষা ক্রেশে দিন যাএ।

রাজকবি ভিখারি হলেন। অবশেষে ভাগ্যের চাকা আবার ঘুরল। রোসাজের কাজীর আত্মকূল্যে রাজসভায় তাঁর প্রবেশ ঘটল। “সংফুলমূলক-বদিউজ্জমাল” সমাপ্ত করলেন, “দারা-সিকেন্দার নামা” লিখে নৃপতিকৈ সম্বোধন করলেন।

নাটকীয় উত্থানপতনপূর্ণ, ঘটনাবহুল জীবন ছিল আলাওলের। এই সংক্ষিপ্ত বিবরণ থেকে কয়েকটি মূল স্রষ্টা আবিষ্কার করা যেতে পারে—

এক। জীবনে বহুবিচিত্র এবং উদ্দাম অভিজ্ঞতা লাভ করেছিলেন আলাওল—হাৰ্মাদ জলদস্যুদের সঙ্গে সংগ্রাম থেকে আরম্ভ করে রাজবন্দীর দুঃসহ দুর্দশা, অখারোহী সৈনিকের জীবন থেকে ভিক্ষাবৃত্তি পর্যন্ত।

দুই। আলাওল যে রাজসভার কবি ছিলেন এবং যে সব মন্ত্রী সেনাপতির আত্মকৃত্য লাভ করেছিলেন, তাঁরা মুকুন্দরামের পোষ্টার মত গ্রাম্য জমিদার ছিলেন না। ভারতচন্দ্রের প্রতাপালক কৃষ্ণচন্দ্রও একটু বড় ধরনের জমিদার মাত্র, রাজা ছিলেন না। তাঁর রাজ সভায় বিলাস কলার অভাব ছিল না, অভাব ছিল প্রকৃত রাষ্ট্রনৈতিক জীবন-বেগ প্রবাহের। সমগ্র মধ্য-যুগ ধরে বাঙালী কবিগণ তাই সাধারণভাবে রাষ্ট্রনীতি থেকে বহু দূরবর্তী ছিলেন। গ্রাম কেন্দ্রিক জীবনচর্যায় রাষ্ট্রীয় জীবনের উত্থান পতনের প্রভাব বড় পড়ত না। বাঙালী কবিগণের চিন্তা-চেতনার রাজ্যে তাই রাজ-নৈতিক জীবন ও মননের প্রতিফলন প্রায় অল্পপস্থিত ছিল। কবীন্দ্র পরমেশ্বর এবং শ্রীকরণ নন্দী পরাগল ও ছুটি গাঁয়ের সভায় আশ্রয় পেয়েছিলেন। সৈন্যপত্য-কেন্দ্রিক চিন্তাধর্ম এবং প্রত্যক্ষ রাষ্ট্রনৈতিক জীবনের সংস্পর্শে উক্ত কবিদের মহাভারতে অশ্বমেধ পর্বের যুদ্ধবর্ণনার আধিক্য ঘটেছে। রোসানু-নৃপতিদের সভাকবি ছিলেন আলাওল। এবং এ সভায় রাষ্ট্রনৈতিক আলোচনা ও কর্মতৎপরতাই প্রধান কর্তব্যরূপে অনুশীলিত হত। আর আলাওলও যে কাব্যরচনা ব্যতীত সর্ববিধ কর্মতৎপরতা থেকে বিরত থাকতেন না এমন প্রমাণ মিলছে।

তিন। আলাওল যাবতীয় ঘটনাত্মকের নীরব ও নিরাসক্ত দর্শক ছিলেন না। সুফীসাধক হওয়া সত্ত্বেও এই নিষ্ক্রিয় নিরাসক্তি তাঁর কবিস্বভাবের অংশ ছিল না। যে ব্যক্তি হার্মাদের সঙ্গে সংগ্রাম করে আত্মরক্ষায় সমর্থ হন, ঘোড়সওয়ার সেনানীর গতি ও শক্তির অধিকারী হিসেবে জীবিকা অর্জন করেন, কবি হয়েও রাষ্ট্রীয় দৃষ্টে অংশগ্রহণ করেন, অতি সামান্য অবস্থা থেকে উচ্চ রাজ পুরুষদের দৃষ্টি আকর্ষণে একাধিকবার নিপুণ কৌশলের সার্থক প্রমাণ দেন তিনি আর যা-ই হোন নিষ্ক্রিয়ও নন, নিরাসক্ত ও নন।

এই কবি-চিন্তকের সৃষ্টি হিসেবে ‘পদ্মাবতী’ কাব্যের বিচার করলেই তার যথাযথ পরিচয় মিলবে।

বাঙালী মুসলমান সমাজ জীবনের বাস্তব চিত্রের অভাবের জন্য আলাওলের বিরুদ্ধে যে অভিযোগ উত্থাপিত হয়েছে (দ্বিতীয় অধ্যায়ে) তা যেমন অবশ্যস্বীকার্য তেমনি বর্তমান অধ্যায়ে আলাওলের যে কবি-ব্যক্তিত্বের পরিচয় নেবার চেষ্টা হচ্ছে তার পেছনে কেবল ব্যক্তিগত (Individualistic) কারণই নয়, সম্ভবত ধর্মগত জীবন চেতনার কিছু কারণও বর্তমান।

সেকালের বাঙালী হিন্দুর স্বাভাবিক জীবনান্বর্শের ব্যাখ্যা করতে গিয়ে ডাঃ নীহাররঞ্জন রায় বলেছেন, “বৃহত্তর, সংগ্রাম-মুখর, উল্লাস-উতরোল জীবনের স্পর্শও সেইজন্তই (অর্থাৎ গ্রাম-কেন্দ্রিক কৃষিপ্রাধান্ত—লেখক) বাঙালীর গ্রামীণ সংস্কৃতির শ্রোতে কোনো বৃহৎ চাকল্য সৃষ্টি করে নাই, তাহার তটরেখাকে প্রদারিত বা প্রবাহকে গভীর গভীর করিতে পারে নাই।... সেখানে জীবনের শান্ত, সংযত, সমতাল; পরিমিত সুখও পারিবারিক বন্ধনের আনন্দ ও বেদনা; সুবিস্তৃত উদার মাঠ ও দিগন্তের, নদীর ষাট ও বটের ছায়ায় সৌন্দর্য।”—(বাঙালীর ইতিহাস)। অপরপক্ষে মুসলমান ধর্মের পায়েব তলাম “বিশাল মরু দিগন্তে বিলীন”, এক হাতে কোরাণ অপর হাতে তরবারী। জীগোপাল হালদারের ভাষায় বলা যায়, “মুসলমান ধর্ম অস্ত্রান্ত সেমিটিক ধর্মের মতোই স্বমতস্বন্দ এবং পরমতে অবিদ্বাদী।—সেমিটিক জাতিদেব ইতিহাসে ইহার কাবণ দেখা যায়; তাহার ভিন্ন মতের জাতি ও রাজাদের হাতে কম নিপীড়ন সহ্য করে নাই। সেমিটিক গোষ্ঠীর মধ্যে উজ্জ্বল মুসলমান ধর্মের প্রবণতাও তাই উগ্র। সেই প্রেরণা যে কত প্রবল তাহা এই বলিলেই যথেষ্ট হইবে যে শতথানেক বৎসরের মধ্যে মুসলমানগণ আরব, পারস্য, সিরিয়া, আর্মেনীয়া জয় করিয়া মিশর ও উত্তর আফ্রিকার উপব দিয়া স্পেন পর্যন্ত অধিকার করিয়া ফেলিল—” (সংস্কৃতির রূপান্তর)

এই গতিবেগ, এই প্রবল বিজয়গির্ষা ধর্মসম্প্রদায়ের সূত্রে মুসলমান নীতিবোধে রূপান্তরিত। বিখ্যাত ধর্মতত্ত্ববিদ Edward T. Junji এর ভাষায়—Other elements in the Islamic ethic reflect an old Arab origin magnified in the cherished virtues—bounty, chivalry, forbearance, hospitality, magnanimity and patience” [The Great Religions Of The Modern World—নিম্নরেখা বর্তমান লেখকের]

বিশেষ করে এই শিভ্যালরি বাংলার জাতীয় চেতনায় একেবারে অভিনব। ইসলামী সংস্কৃতির উত্তরাধিকারী হিসেবে আলাওলের চিন্তাধর্মে এই গুণ অল্পপ্রবিষ্ট এবং কাব্যরূপে অভিব্যক্ত ॥

॥ ছয় ॥

‘আলাওলের কাব্যগুলির মধ্যে ‘তোহফা’ ধর্মতত্ত্ব বিষয়ক রচনা, কাহিনী-কাব্য নয়। ‘সতী ময়না’ অপূর্ণের রচিত কাব্যের অসমাপ্ত অংশ পূরণ মাত্র। কাজেই আলাওলের কবি-চিন্তকের প্রবণতার পরিচয় অস্ত্র কাব্যগুলির মধ্যে অসুসঙ্গানযোগ্য।

কবির কাব্যগুলি অমূল্যমূল্যক। (অবশ্য এ-অমূল্যমূল্যক যথেষ্ট পরিমাণে স্বাধীন)। অমূল্যমূল্যক হলেও কবি বিশেষ করে কোন ধরনের কাব্য-কাহিনী অমূল্যমূল্যক উৎসাহ অমূল্যমূল্যক করেন তার বিচার কবির মানস-জিজ্ঞাসার সন্ধানে দেবে। “সমুদ্রমূল্যক-বসিউজ্জ্বাল” কাব্য আরব-পারস্য উপকণ্ঠের রাজ্য থেকে সংকলিত। বস্তু কল্পনার (wild imagination) নির্বাধ উল্লাস এ জাতীয় কাহিনীর প্রধানতম বৈশিষ্ট্য। “সপ্ত পয়করে”র কাহিনীটি নিম্নরূপ। রাজপুত্র বহরামকে জ্যোতিষীর নির্দেশে রাজা বিদেশে রাখেন। তাঁর ব্যবহারের জন্ত সাত রঙের সাতটি টাকী ঘর নির্মিত হল। বহরামের অসুস্থতাকালে রাজার মৃত্যু হল এবং মন্ত্রী সিংহাসনে বসল। বহরাম এসে মন্ত্রীকে অপসারিত করলেন। ক্রমে প্রতিবেশী সাত রাজাকে পরাজিত করে তাঁদের কন্যাদের বিবাহ করেন। সাত রাণীর জন্ত সাতটি টাকী ঘর নির্মিত হল। সাতদিনে বহরাম এঁদের কাছে সাতটি গল্প করেন। সপ্ত পয়কর তারই সঙ্কলন। এই সঙ্কল্পসারের মধ্য দিয়েই এই কাহিনীর নায়কের বিচিত্র দুঃসাহসিক কর্মতৎপরতার এবং উদ্দাম জীবনবেগের পরিচয়টি স্পষ্ট হয়ে ওঠে। “দারাসিকান্দার নামা”র বিষয়বস্তুও সমগোষ্ঠীয়। বিশ্বজয়ী আলেকজান্ডারের বিজয় অভিযানের কয়েকটি কল্পকাহিনী এ কাব্যে অবলম্বিত।

আলাওলের কবিমনের পরিচয় উপরোক্ত আলোচনায়ই অনেকখানি স্পষ্ট হবে। কবিচিত্তের এই উদ্দাম আবেগই পদ্মাবতী কাব্যের স্রষ্টা।

॥ সাত ॥

পদ্মাবতী কাব্যকে মাঝে মাঝে মধ্যযুগের বাংলা কাব্যের বাতায়ন নামে চিহ্নিত করবার বাসনা জাগে। এ কাব্য যেন ঘর থেকে পথে বার করে আনে—সে পথ উদ্দাম উল্লাস, অটুহাস্যগতিমুগ্ধতা, বিচিত্র দুঃসাহসিক অভিযানের পদচিহ্নে ধরা।

নৃপতি রত্নসেন সন্ন্যাসী হয়ে পথে বেড়ালেন। নাথ কাব্যের গোপী-চক্রে সন্ন্যাস বর্ণনার সঙ্গে এর তুলনা সহজেই মনে আসে। গোপীচাঁদের সন্ন্যাস ত্যাগ-তিতিক্ষা আত্ম-নিগ্রহের চরমতম পরীক্ষায় পূর্ণ আর রত্ন সেনের সন্ন্যাস প্রেমের সন্ন্যাস। সুন্দরীশ্রেষ্ঠা পদ্মাবতীকে লাভ করবার এক দুঃসাহসিক প্রচেষ্টা। এই সন্ন্যাস তাই বাসর-কক্ষে পরিসমাপ্ত এবং তার পথ সমুদ্রলব্ধনের প্রবল শক্তিমত্তায়, সিংহল নৃপতির গড় আক্রমণের আত্মবোধণায় এবং অশ্ব ও ‘চৌগান’ কৌড়ার বিচিত্র নিপুণতায় চিহ্নিত। মুকুন্দরামের ধনপতি পায়রা

উড়িয়ে যে খেলায় মত্ত তাতে কীণ প্রাণ বিলাসীর স্বাক্ষর আছে, তারতন্ত্রের
স্বাক্ষরের রচনাবিন্যাসে চাতুর্যের পরিচয় আছে। রত্নসেনের এ ক্রীড়া বীর্যময়
এবং প্রাণ চঞ্চল। রত্নসেন অশ্বক্রীড়া প্রদর্শন করছেন—

ধূলি মাঝে অশ্ব যেন মেঘেতে বিজলি ॥
দক্ষিণে ফেরায় ক্ষেণে ক্ষেণে বাম পাক ।
অলক্ষিতে গতি যেন কুস্তকার চাক ॥
যখন দক্ষিণ বামে পাক উলটায় ।
আগে পাছে তখনে কিঞ্চিৎ চিন পায় ॥—

* * * * *

কত দূর গিয়া নৃপ অশ্বকে উঠায় ।
দৃষ্টি নাহি পরশিত হয় তথা যায় ॥
সমুখে চাবুক ফেলি ধরে শীঘ্রগতি ।
দেখিয়া সকল লোক ধন্দ হৈল অতি ॥
ধাই অশ্ববর যাইতে চাবুক ফেলায় ।
আসিতে ধরণী হৈতে পুনি উদ্ধারয় ॥
আর বার ফেলি বেগে যায় দূরাস্তর ।
আসিতে নামিতে কিবা বেকত অন্তর ॥
অশ্বপৃষ্ঠ তল দিয়া লইয়া চাবুক ।
আর দিক দিয়া উঠে দেখায় কোতুক ॥
লোকে অনুমান করে পড়িল ভূমিত ।
অলক্ষিতে উঠে যেন চমকে বিছাৎ ॥

ভাষা ও শব্দচয়নে কবি রত্নসেনের বীৰ্যোন্মাসিত চিত্তের রঙটি এখানে জীবন্ত
করে রেখেছেন। ‘চৌগান’ খেলার বর্ণনাটিও সমান প্রাণময়—

হুই দিকে চারি খুঁটি আনিয়া গাড়িল ।
মধ্যভাগে আরোপিয়া গাড়ুয়া ফেলিল ॥
মিলিমিশি হই সবে লাগিল খেলিতে ।
সকল চাহেস্ত নিতে আপনার ভিতে ॥
সিংহলের আসোয়ার গুলি নিতে চায় ।
চৌগান তৈলিয়া বুগি গুলি পালটায় ॥
গাড়ুয়া বেড়িয়া শব্দ ওঠে ঠনঠনি ।
ঝারে থাকি দেখে রত্নসেন নৃপমণি ॥

ঈশ্বর হাসিয়া নৃপ আসিয়া তুরিত ।
 গাড়ুয়া মারিয়া দিল সিংহলের ভিত ॥
 * * * * *
 যুগিগণ বলে গুরু কি কর্ম করিলা ।
 আপনা হস্তের খেড়ি পরহস্তে দিলা ॥
 * * * * *
 গুরু বলে গুন শিষ্য আমার বচন ।
 দড়ভাবে খেলা খেল হৈয়া এক মন ॥
 পরহস্তগত যদি হৈল গাড়ুয়া ।
 পুনি ফিরাইতে পারে সেই সে খেড়ুয়া ॥
 শিষ্যগণ সঙ্গে নৃপ এতেক কহিতে ।
 সিংহলের নরে গুলি নিল নিজ ভিতে ॥ .
 তখন সকল লোক মনে ভাবিলেক ।
 সিংহলের আসোয়ারে খেলা জিনিবেক ॥
 * * * * *
 খুঁটি বেড়ি ছই দলে করে হানাহানি ।
 রত্নসেন নৃপ তবে মনে মনে গণি ॥
 বিজলি ছটকে প্রবেশিয়া মহামতি ।
 চলিল গাড়ুয়া লই অলক্ষিত গতি ॥
 বেলাবারি মারি গুলি দূরে চালাইল ।
 পাছে পাছে শীঘ্রগতি অখ ধাবাইল ॥
 তার পাছে আসোয়ার ধাইল তুরিতে ।
 নৃপতির শিক্ষা কেহ না পারে লজ্জিতে ॥
 ছাটের উপরে ছাট অশ্বরে চাপিয়া ।
 চলিল নৃপতি তবে গাড়ুয়া লইয়া ॥
 ডাইনে রাখিয়া গুলি বলে খেলাখেলি ।
 শীঘ্র স্বরকল্প রত্নসেন মহাবলি ॥
 লজ্জিতে নারিল সিংহলের আসোয়ার ।
 এই মত যুগীরা জিনিল তিনবার ॥

মঙ্গলকাব্যের রত্নশালা ও পূজা-ব্রত-স্ট্রীআচারের অতি বিস্তৃত বর্ণনার রাজ্য
 থেকে এ পৃথিবী বহু দূরে অবস্থিত । তাই মেয়েলী ধ্যানধারণা, চিন্তা-চেতনাকে

মঙ্গলকাবোর উৎস বলা গেলে, এ কাব্য-কল্পনার ভিত্তি যে নিরঙ্কুশ পৌরুষের রাজত্ব তাতে সন্দেহ নেই।

বাংলা মঙ্গলকাব্যে (চাঁদ চবিজ্জের কতকাংশ বাদে) পরিবাব জীবনের আত্মপূর্বিক কাহিনী, কিন্তু আলাওলের পদ্মাবতী Adventure-এর মালা। ফলে এর কাহিনীর ঐক্য বিস্তৃত। কিন্তু সেখানেই এর বৈশিষ্ট্য। যোগীবেশে বহু শত যোগীবেশধারী রাজপুত্র সমভিব্যাহারে সিংহলে আগমন এবং বিচিত্র ঘটনার মধ্য দিয়ে পদ্মাবতী-লাভ, শিকার বর্ণন, স্বদেশাভিমুখে প্রত্যাগমনের পথে সমুদ্রে বিপর্যয়, আলাউদ্দীনের সঙ্গে দীর্ঘস্থায়ী সংগ্রাম, গোরার এবং বাদলের বীরত্ব, প্রথম পত্নী সম্ভাষণেব মাধুর্য-বোমাঙ্ককে অস্বীকার কবে বাদলের যুদ্ধযাত্রা, দিল্লীর বন্দীশালা থেকে কোশলে নৃপতিকে উদ্ধার করে পলায়ন, অপূর্ব বীরত্ব দেখিয়ে গোরার আত্মবলিদান প্রভৃতি চুঃসাহসিক রোমাঙ্ককর ঘটনাব মালাগ্রন্থনই এই কাবোর বিশিষ্ট আশ্বাদ। এই চুঃসাহসিক ঘটনাবলীর অন্তর্ভুক্ত জীবনদর্শনটিকেও কবি চমৎকারভাবে প্রকাশ কবেছেন রত্নসেনের মাধ্যমে। আলাউদ্দীনের সঙ্গে প্রঃও সংগ্রামেব ময়োকাব ক্ষণিক বিরতিতে—

তবে রাজা রত্নসেনে বিচারি বুদ্ধিমান

অবশ্য মরণ আছে তব্বে।

যেদিন খানন্দে যায় জীবন সফল পায়

সুখ ভোগ ভাল মন্দ সৰ্ত্তে ॥

ভবিতব্য থাকে যেই অবশ্য হইবে দেউ

বুদ্ধি বলে নাহিক এড়ান।

অজ্ঞান ভাবয়ে দুঃখ জন্মিতে ববিব সুখ

সদানন্দ সাহস প্রমাণ ॥

এতেক ভাবিয়া চিন্তে রত্নসেন আনন্দিতে

রাজদ্বারে রচি নৃত্যশালা।

হরসিতে সর্বজন নাচয়ে নর্ত্তকীগণ

পঞ্চ শব্দ করি এক মেলা ॥

চিতোরের হুগ্গপ্রাকারে নৃত্যশালা নির্মিত হল। অত্নরে অতুল্য বেদিতে আলাউদ্দীনের কামান সজ্জিত। মুহূর্ত্ত পূর্বেও যেখানে গোলাবর্ষণ ঘটছে, নর্ত্তকীর নৃত্যতালে, উচ্চকণ্ঠ সঙ্গীতে সেস্থান মুখর হয়ে উঠল। আরাবল্লীর শিখরে শিখরে তা প্রতিধ্বনিত হল।

মৃত্যুর মুখোমুখি জীবনভোগের এই বাসনা সমস্ত ক্ষুদ্রতার উর্দে চিত্তকে সমুন্নত করে। এই বলিষ্ঠ ভোগবাদ দেবতার মন্দিরে করছোড়ে কাম্যবস্তুর প্রার্থনা নয়, বিপরীতের দস্তুর জিঘাংসা থেকে জীবনের শেষ নির্গাস ছিনিয়ে নেওয়া। প্রাণকে বাজী রাখতে তার তাই ভয় নেই।

১২ ॥ মৈমনসিংহ গীতিকা ॥

মৈমনসিংহ গীতিকা পুরানো কি নতুন, খাটি কি ভেজাল এ নিয়ে গবেষকদের মধ্যে বিতর্ক আছে। এ বিতর্কের সমাধানের ভার পণ্ডিত-গবেষকদের উপর ছেড়ে দিয়ে এর কাব্যরস আন্বাদে কোন ক্ষতি নেই। আর কাব্য সৌন্দর্যে এই গীতিকাগুলি যে একক এবং কালোত্তীর্ণ এ কথা বোধ হয় তর্কাতীত। আর এই কারণেই কি এদের খাঁটিত্বও নিঃসন্দেহ প্রত্যয় নয় ?

রোমান ও বাস্তবতা

বাস্তবের সঙ্গে রোমান্সের মূলগত পার্থক্য। কিন্তু কোথাও একটা যোগসূত্র থেকে গেছে। রোমান্সে আমরা দৈনন্দিনের খণ্ডিত সামান্যতা থেকে কল্পনার এক সুদূর বর্ণনা রাজ্যে অভিযান করি। সেখানে প্রকৃতিতে, মানুষে ও প্রাণীজগতে পার্থক্যের সীমারেখা বড় কম, সেখানে কল্পনা ও বাস্তব বড়ই কাছাকাছি হাত ধরাধরি করে চলে। সে-রাজ্যে মানুষের কামনা দেহ ধারণ করে আবির্ভূত হয়, বাস্তবের স্থূল বাধা অতি সহজেই সেখানে উত্তীর্ণ হওয়া যায়। কিন্তু তবুও রোমান্সের রাজ্য রূপ-কথার রাজ্য নয়। আমাদের প্রাত্যহিকের ধূলিমলিন সুর তার গায়ে না লাগলেও, সম্ভব ও অসম্ভব সেখানে একাকার হয়ে যায় না। কার্যকারণের সমস্ত প্রয়োজন সেখানে অবলুপ্ত নয়; বিশেষ করে উপরের গাঢ় রঙের প্রলেপ একটু অপসৃত হলেই সেখানে বাস্তব জীবন ও পরিবেশের কিছুটা পরিচয় হুটে ওঠে।

মৈমনসিংহ গীতিকার গাথাগুলি প্রায় সবই রোমান্স-ধর্মী। আমাদের জীবনের দৈনন্দিন কাহিনীর সেখানে প্রবেশ নিষেধ। সে-রাজ্য সৌন্দর্যের রাজ্য, প্রেমের রাজ্য। সেখানে সুন্দরী নারীর—

হাঁটিয়া না যাইতে কন্ডার পায়ে পড়ে চুল।

সুখেতে ফুটিয়া উঠে কনক চম্পার ফুল ॥

এবং ঘাঘাবরী বুঝতীর ‘আসমানের তারা’র জায় ‘আগল ডাগল’ আঁধি দেখে
মুনির মন ভোলে, ত্রাস্ত্রণ জমিদার পুত্র তার সমাজ সংসার ধর্ম সব ত্যাগ
করে বিবাগী হয়ে যায়।

দৈনন্দিন সাংসারিকতা থেকে ‘মহয়া’ কাহিনীর পটভূমি বহুদূর—

উত্তর্য না গাড়ে পাহাড় ছয় মাস্তা পথ।

তাহার উত্তরে আছে হিমালী পরবত ॥

হিমালী পরবত পারে তাহারই উত্তর।

তথায় বিরাজ করে সপ্ত সমুদ্রর ॥

চান্দ-সূর্য্য নাই আন্দারিতে ঘেরা।

বাব-ভালুক বইসে মাইনসের নাই লরাচরা ॥

গারো পাহাড়ের নিবিড় অন্ধকার অরণ্যানী, খরশ্রোতা পার্বত্য নদী, বেদের
দলের অদ্ভুত ঘাঘাবর জীবন, সম্যাসীর ভাঙা মন্দির ও অলৌকিক ক্ষমতা,
আর সর্বোপরি মহয়া হুন্দরী—‘আন্ধার ঘরে থুইলে কত্থা জলে কাঞ্চা
সোণা।’ প্রত্যাহের প্রয়োজনের ধূলিলিপ্ত জগত থেকে কল্পনার মোক্ষধামে
অপসৃত হয়েছে এ কাহিনী। যেখানে গ্রাম্য-জীবনের সাধারণ পরিবেশের
কাছাকাছি এসেছে ‘মহয়া’ সেখানেও সালি-ধানের ক্ষেত আর কাকচক্ষু জল
সরোবরের এক অপূর্ব মোহিনী জাল বিস্তৃত। সমগ্র কাহিনীটির গতিই
হল সমাজ ও সংসার থেকে দূরে—বহুদূরে।

অপরাপর পালায় রোমান্সের এই বিপুল সুদূরতা নেই, কোথাও
কাহিনী পরিবার-ধর্মের চারপাশেই আবর্তিত, গ্রাম-জীবনেই কেন্দ্রিত।
কিন্তু কল্পনার রঙ্গ-রসে বাস্তবতা সর্বত্রই আবৃত, দূরের আভাস সর্বত্রই
ব্যঞ্জিত। কোথাও আবার এই ব্যঞ্জনা রূপকথার রাজ্যে -উত্তীর্ণ হয়েছে,
যেমন ‘কাজলরেখার’, কোথাও উত্তীর্ণ প্রায়, যেমন ‘রূপবতী’তে।

কিন্তু ‘কেনারাম’ বা ‘চন্দ্রাবতী’র পালা সম্পর্কে ইতিহাসের দাবী
উঠেছে। প্রসংগত এ দাবীটি বিচার্য।

‘চন্দ্রাবতী’ চরিত্রটি ঐতিহাসিক কিন্তু আলোচ্য কাহিনীটি একান্ত
ভাবেই তাঁর ব্যক্তি জীবনের আশা-বেদনায় মগ্ন ; এ গাথার রোমান্স রসের
অনুপ্রবেশে তাই বাধা অল্প। কেনারামের পালা সম্পর্কেও একই কথা।
দ্বিজবংশী ঐতিহাসিক ব্যক্তি মনেহ নেই, জালিয়ার হাওর প্রভৃতি স্থানগুলির
ভৌগোলিক অবস্থানও নিশ্চিত হতে পারে, হয়ত কেনারামের ব্যক্তিত্বও
প্রমাণ করা সম্ভব ; কিন্তু ‘দম্পত্য কেনারামের পালা’—অন্তত তার যে সাহিত্যিক

রূপ আমাদের হস্তগত—অগাধ গীতিকাগুলির ত্রাবই একটি উৎকৃষ্ট রোমান্স। এ পালায় জনশূন্য জালিয়ার হাওর যতটা না ভৌগলিক সত্য, রোমান্স কাহিনীর পরিবেশ-রচনায় তার দান তদপেক্ষা অনেক বেশী। একদিকে ফুলেশ্বরী নদী ধারাত্রোতে বয়ে যাচ্ছে, আর তারই পাশে সেই আদি অস্তহীন শর বন, মাঝে মাঝে উচ্চ বৃক্ষশাখে পাখীদের কলকূজন। এহ অঞ্চলটি যেমন আমাদের পরিচিত পত্রীগ্রাম থেকে বোচন-বাবধান, তেমনি দত্ত্য কেনারামও আমাদের গরিচিত দহ্যগোষ্ঠীর মধ্যে স্বাভাব্যে উজ্জল। সে ভীষণ ও দয়াহীন। জীবন হননেই তার আনন্দ। কিন্তু সংগৃহীত অর্থরাশি সে নিজে ব্যৱহার কবে না, দান ক'বে পুণ্ডলাভেব বাসনাও নেই তার; মাটির অর্থ মাটির গভেই নুকিবে রাখে। ঐতিহাসিক বাস্তবতা অপেক্ষা রোমান্স কল্পনার রাজ্যে এই ব্যাপার অধিক সম্ভব। এ-রাজ্যে ষিঙ্গবংশী যখন মনসার ভাসান গান করেন, আকাশ চাঁদোয়, হাং, উড্ডন্ত পাখী ফিরে আসে বৃক্ষশাখায়, পাগলা ভাটিবাল নদী উজান বয়, হুংঙ্গ শির হুইয়ে চলে যায়, আব কেনারাম খাঁজ ছুড়ে ফেলে একতারা হাতে তুলে নেয়। এ রাজ্য রোমান্সের বাজা, এব বাস্তবতা তাই একটু জটিল ধরনের।

সবগুলি গাথায়ই প্রেমের এমন মুক্ত গতি, দেহ-সৌন্দর্যের এমন প্রত্নলিত মাদকতা, কামনার এমন অক্লান্ত তীব্রতা, আত্মদানের এমন তেজোগর্ভ স্বাভাবিকতা দেখা যায় যে এরা আমাদের এক কল্পলোকের সৌন্দর্যেব মধ্যে নিয়ে যায়, যেখানে ফুলে ফলে, নদীর ধ্বনিতে, পাখীর গানে, বর্ষা বসন্তে এক অপূর্ব রাজ্য আমাদের প্রাণ ভুলায়।

কিন্তু এ রাজ্য কি একেবারেই কাপকবার বাজা? অদম্য অতি-প্রাকৃত পরিবেশ কিংবা অলৌকিক শক্তিপুঞ্জের সমাগোহে এর ভাবাকাশ আবরিত নয়। লঘু তরল কল্পনা-বিলাসে এখানে পাঠকমন মাধ্যাকর্ষণচ্যুত হয়ে মেব খণ্ডে খণ্ডে প্রেমোদবিহার করে না। রোমান্সের বগাচাতার আশ-পাশ থেকে সমাজ ও যে মানুষগুলি উকি মারে তা একান্তভাবেই বাংলার নিজস্ব প্রাণ। এখানে সপত্নী পুত্রকে হত্যার চক্রান্ত আছে, মুক্ত প্রেমের জয়গানের পাশে পাশেই চলেছে সমাজ-প্রধানদের কুংসা-রটনা,—সমাজমন নাহুয়ের প্রেমধারণাকে বারংবার স্লিষ্ট করে ট্রাজেডি ঝটিয়েছে এই কাব্যে।

মুসলমান কাজি বা দেওয়ানের লালসা ও অত্যাচারের নখর বহুস্থানে উদ্ভূত, কিন্তু কোথাও সাম্প্রদায়িক সম্প্রীতি ব্যাহত নয়। হিন্দু মুসলমানের প্রেম-চিত্রকে দরদের সঙ্গে এঁকেছেন কবিরা। আর এই দেশের কর্মশীল মানুষ—কাঙালিয়া, জাঙালিয়া, মৈষাল বন্ধু প্রভৃতি চরিত্রেব মাহাত্ম্য তো নিখুঁত বাস্তবতার সংগেই মূর্ত হয়েছে।

কেবল কাহিনী ও চরিত্রেই নয়, প্রকৃতি-চিত্রণেও বর্ণাঢ্যতার পেছনেই এই গ্রাম-বাংলা জীবন্ত—

শাওনিয়া ধারা শিরে বজ্র ধরি মাথে।

বউ কথা কও বলি ডাকে পথে পথে ॥

কিংবা,

হাতেতে জলের ঝারি বর্ষা নেমে আসে।

এ তো একান্তভাবেই বাংলার পল্লী-চিত্র।

প্রকৃতিতে আর লোকাচারে—দুর্গোৎসবে, আলপনায় আর-মেয়েলি প্রথার বর্ণনায়—রোমান্সরসের বাহ্য্য সম্বন্ধেও এক সুবন্দিত কিন্তু বাস্তব মণ্ডনচিত্র রচিত হয়েছে গীতিকাগুলির চারপাশে।—

কিন্তু প্রেমই হল সেই কেন্দ্রীয় সত্য যার সূত্রে রোমান্স-বাস্তবের মধ্যকার এই বেণীবন্ধন রচিত। নিঃসংশয়ে এই কাব্যগুলির কেন্দ্র-কথা প্রেমে (কেনারামের পালা ব্যতীত), প্রেমের অপ্রতিরোধ্য প্রবল গতিতে আর অনন্ত বৈচিত্র্যে। মানব-অনুভূতির জগতে প্রেম এমনই একটি ছন্দ-বাণী যা একান্তভাবে বাস্তব হয়েও মনন ও কল্পনার সূক্ষ্মতায় আর ব্যঙ্গনার সুদূর সৌন্দর্যের পক্ষকামী।

রোমান্সের বর্ণবিচ্ছুরণে কিংবা বাস্তবের ঘন-পিনাক্ততার মৈমনসিংহ গীতিকায় মুক্তপ্রেমেরই জয়গান।

প্রেম

রূপ আর অরূপ জগত, কল্পনা আর বাস্তবের মধ্য সেতুবন্ধ রচনা করে প্রেম। স্বভাবতই দেহধারী মানুষের জীবন ধারণের সঙ্গে এর সম্পর্ক অবিচ্ছেদ্য—কিন্তু এখানেই এর সমাপ্তি নয়, সূচনা মাত্র। দেহকে অবলম্বন করেও দেহাতীত লোকে অভিধান করে বলেই চিরকাল সাহিত্যে এর পটভূমি বিস্তৃত।

আমাদের পুরানো কাব্য-কাহিনীতে প্রেমের স্থান ছিল সংকীর্ণ।

মধ্যযুগের সামাজিক বিধিনিষেধ মুক্ত প্রেমের পক্ষবিত্তারে সাহায্য করে নি আলো—বাধাই দিয়েছে। মদনকাব্যে নরনারীর সম্বন্ধ অতি সাধারণ ও মাথুলী দাম্পত্য সম্পর্কের মধ্যেই সীমিত। সৌন্দর্য ও কল্পনার কোন উচ্চ ভাবরাজ্যে তার অভিযান নয়। স্বভাবতই দাম্পত্য সম্বন্ধের দৈনন্দিনের এ-পলিচয় প্রেমচিত্র হিসেবে গ্রাহ্য নয়।

মধ্যযুগের পদাবলী সাহিত্যেই সত্যাকার প্রেমগাথার পরিচয়। পদাবলীর প্রেমের স্বরূপ আলোচনার অবকাশ আলোচ্য প্রবন্ধে স্বল্প। তবে এ-কণা মস্তব্য-যোগ্য যে পদাবলীর প্রেমের ছুটি দিক। ধর্মতত্ত্ব ও দার্শনিক প্রত্যয়ের পাশাপাশি মানবীয় প্রণয়ের স্নগভীর অহুভূতির প্রবাহে এ-প্রেম দ্বিধা-দীর্ণ। তাই ধর্মের প্রভাবমুক্ত মানুষের একান্ত জীবন-নির্ভর প্রেম-চিত্রণে মৈমনসিংহ গীতিকা তথা পূর্ববঙ্গগীতিকা নাম একক—আরাকানের মুসলমান কবিদের বোমাস্টিক কাব্যগুলির কথা মনে বেধেও এ-সিদ্ধান্ত কবা চলে। আলাওল প্রভৃতি কবিতায় মানবীয় ভাবাকাশের অন্তরালে সুফীবাদী ধর্ম-সাধনাব প্রভাব সম্ভবতঃ দৃশ্যমান নয়।

গীতিকার প্রেমচিত্রগুলির কতকগুলি সাধারণ বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করা যায়—

প্রথম। বৈষ্ণব কবিতার ত্রাণ এগুলি নায়ক বা নায়িকার প্রেমানুভূতি-সর্বস্ব ‘লিরিক’ মাত্র নয়। এখানে হৃদযাত্নভূতির সঙ্গে কর্মের মেলবন্ধন ঘটেছে; কাহিনী পটভূমিকায়, চরিত্র-চিত্রণের নৈপুণ্যে প্রেম বিপুল অহুভূতির স্তর অতিক্রম কবে স্পষ্ট বাস্তবতায় এক একটি মানবদেহে ও আত্মায় মূর্তি ধরেছে।

দ্বিতীয়। কোন বিশেষ দার্শনিক বিশ্বাস কিংবা তাত্ত্বিক সিদ্ধান্ত গীতিকা-রচয়িতাদের জীবন-দৃষ্টিকে আচ্ছন্ন কবে নি। জীবন-বিরোধী যা কিছু অস্বীকৃত হয়েছে এই কাব্য-মালায়। বাণুব বা কল্পনা সবই এ-রাজ্যে জীবন-নির্ভর। সহজ ভাবে গীতিকার কবিরা তাকিয়েছেন মানুষের দিকে আর সরলভাবে জীবন ও যৌবনের গান গেয়েছেন—

এমন দুল্লভ মানব জনম আর হইবে না।

অথবা,

অঙ্গে দেখা দিল সোনার বৈবন।

সহজিয়া বৈষ্ণবদের ‘সবার উপরে মানুষ সত্য’ বাণীর মধ্যে কাণ্ডে ব্রহ্মাণ্ড

তবে যে সাধনাগত তাৎপর্য লুক্কায়িত মৈমনসিংহ গীতিকার উচ্চ ঘোষণায় তার স্পর্শ নেই। ওষ্মনিরপেক্ষ জীবনদৃষ্টি সত্যকার গভীরতায় অবতরণে সক্ষম।

তৃতীয়। মঙ্গলকাব্যগুলিতে নরনারীর আকর্ষণের লক্ষ্য ছিল সম্ভোগ। গীতিকার প্রেমে দেহগত সম্ভোগের উর্ধ্বে স্থান দেওয়া হয়েছে হৃদয়ের আশা-আনন্দ-বেদনাকে। গীতিকায় দেহধর্মের অস্বীকৃতি নেই, দেহ-সৌন্দর্য ও দেহগত মিলনকে ছোট করে দেখা হয় নি। বরং অধিকাংশ ক্ষেত্রেই প্রেমের কেন্দ্রীয় আকর্ষণশক্তি ছিল সৌন্দর্যের প্রচণ্ড মাদকতায়। কিন্তু প্রেমিক-প্রেমিকা কখনও সম্ভোগ কামনায় অধৈর্য ও চঞ্চল হয়ে ওঠে নি। মনে হয় এই সব কবি প্রেমকে যদিও মানব সম্পর্ক ও দেহস্বচ্ছের অতীত বলে মনে করতেন না, তবুও যেখানে দেহ-ভোগ-বাসনাকে ছাপিয়ে এই সম্বন্ধ একটা সৌন্দর্যময় সুষমায় মগ্নিত হত, কল্পনার লীলাশক্তি যেখানে মুখ্য হয়ে দাঁড়াত এবং হৃদয়ের আকর্ষণ প্রধানতম স্থান অধিকার করত সেখানেই তাঁরা প্রেমের সন্ধান পেতেন। তাই-ই অনেকগুলি গীতিকার প্রেমের প্রতিপক্ষ হিসেবে ভোগলালসা খিঙ্কুত হয়েছে। গীতিকার প্রেমের লীলাকে সুষম সৌন্দর্যে মগ্নিত করবার জন্য দৈনন্দিন সামান্ত্যতা থেকে একটা কল্পনার রমাগুণে উন্নীত করবার জন্য একদিকে আশ্রয় জানানো হয়েছে প্রাকৃতিক পরিবেশকে, অপরদিকে বর্ণনা করা হয়েছে নানাবিধ রোমান্টিক কলা-বিলাসের।

চতুর্থ। গীতিকায় সর্বত্রই মুক্ত প্রেমের জয়গান। স্বাধীনভাবে জীবনের সাথী মনোনয়নের অধিকার যেন স্বীকৃত হয়েছে এখানে। নারী-পুরুষের উভয়ের ক্ষেত্রেই প্রেমের এই মুক্তি হৃদয়ের একাধিপত্যকে প্রতিষ্ঠিত করেছে। হৃদয়কে রাজা করে অর্থ-প্রতিষ্ঠা সমাজ সবকিছুকে অস্বীকার করবার শক্তিসঙ্কে গীতিকার প্রেম সার্থক। কোথাও প্রেমিক জাতি ধর্ম বিসর্জন দিয়েছে, কোথাও গৃহধর্ম ত্যাগ করেছে (মহারা), কোথাও অভি-ভাবকের অভিমতের বিরুদ্ধে পতিমনোনয়ন করেছে আপনার প্রিয়তমকে (ভাবনা), কোথাও ধর্মের উত্তুল মন্দির থেকে সংস্কারের বেড়াভাল ছেদ করে এসে দাঁড়িয়েছে (জজাবতী), কোথাও আবার উচ্চ রাজকার্য জীবনস্ত্রের মত পরিত্যাগ করে এসেছে মৃত্যু প্রাণহীনীর সমাধিপার্শ্বে (মদিনা)।

পঞ্চম। কিন্তু গীতিকার মুক্ত প্রেমও রূপকথার লঘুমেঘসংকরন নয়, বায়বীর অবাঞ্ছিততাও নয়। এর মধ্যেও পারিবারিক সম্বন্ধেরও বন্ধনের

ইজিত রয়েছেন-নদেরচাঁদ মহার সম্পর্কটি সমাজবিচ্ছিন্ন হলেও পরিবার প্রথার মূল ধর্মগুলি পালন করেছে। অস্ত্রান্ত গীতিকারও পরিবারজীবনের ঘটনাই মিলনে-বিরহে বর্ণিত। একদিকে যেমন প্রাত্যহিকের সঙ্গীর্ণতা থেকে বিচিত্র লীলাবিলাস ও প্রাকৃতিক পটভূমিকায় অপমৃত করে প্রেমকে কাল্পনিক ঐশ্বর্যে ভূষিত করা হয়েছে, আবার অপরদিকে সংসারের মধ্যেই একে প্রতিষ্ঠিত করে বাস্তব পৃথিবীর সঙ্গে যুক্ত করা হয়েছে।

ষষ্ঠ। গীতিকার পূর্বরাগের সূত্রপাত প্রধানত দুইটি উপায়ে। কয়েকটি কবিতায় প্রথম দর্শনে অকস্মাৎ ছন্দে প্রেমের জন্ম হয়েছে। এইসব ক্ষেত্রে রূপমোহজাত প্রেম থেকে কামকে স্পষ্ট পৃথক করে দেখান হয়েছে। নায়িকার দেহ-সৌন্দর্যই এখানে ভাগ্য বিপর্যয়ের আকর্ষণী শক্তি। উদাহরণ হিসেবে মহরা, মলয়া, কমলা, সোনাই, রূপবতীর পালার উল্লেখ করা চলে। আবার কতকগুলো কবিতায় আবালা পরিচিতির মধ্য দিয়ে ধীরে ধীরে প্রেমের অঙ্কুর বেড়ে উঠেছে। এক্ষেত্রেও নায়িকাদের সৌন্দর্যের অভাব ছিল না, কিন্তু স্বভাবতই কবিতাটি এদিকে কেন্দ্রিত হয়নি। চন্দ্রাবতী, মদিনা, কঙ্ক ও লীলা এজাতীয় কবিতার নিদর্শন। এখানে বিপদের জন্ম সমাজিক বৈষম্য এবং গোড়ামীর মধ্যে।

সপ্তম। নায়িকার বিরহ বর্ণনায় গীতিকার কবিবা প্রায়ই পুরানো সাহিত্যের একটি বিশেষ ভঙ্গিকে ব্যবহার করেছেন। বামাসী বর্ণনাব মধ্য দিয়ে প্রাকৃতিক পরিবর্তনের পটভূমিতে এই বেদনাকে রূপ দেওয়া হয়েছে। কিন্তু প্রায় কোথাও এই বর্ণনা মঙ্গলকাব্যগুলির মত গভীর-গতিক ও বর্ণহীন হয়ে পড়েনি। এবং কোথাও বিরহের মধ্য থেকে একটা দার্শনিক তত্ত্বনিষ্কাশণের চেষ্টামাত্র নেই। এ বিরহ দেহ-প্রাণ-মনের— নিঃসংশয় রক্ত-মাংস-আত্মার।

অষ্টম। মৈমনসিংহ গীতিকার প্রেম প্রধান, তাই নারীচরিত্রেরও অবিসংবাদী প্রাধান্য। গীতিকার কবিরা মানবপ্রেমের স্নগভীর রহস্যের মূলোদ্ঘাটনে যে অনেকখানি সমর্থ হয়েছিলেন এখানেই তার প্রমাণ। ছন্দস্বত্তির বহুবিকশিত লীলাবৈচিত্র্যে নারীচরিত্রের অভিনবত্ব গীতিকার কবিরা পরম কৌতূহল ভরে লক্ষ্য করেছেন এবং অঙ্কিতও করেছেন। ছন্দের অপ্রতিরোধ্য রীতিতে কিংবা সচেতন জিয়ায় অল্পভূতির স্নগভীর তীব্রতায় নারীরাই মৈমনসিংহ গীতিকার নিরঞ্জনশক্তি। আর এর চরম গৌরব আত্মত্যাগে। এ আত্মত্যাগ প্রেমের জন্ম, প্রিয়তমের জন্ম।

প্রিয়জনের বিরহে কেউ ঝরা ফুলের মত শুকিয়ে গেছে (মদিনা ও লীলা),
কেউ বা আপন জীবনের মূল্যে প্রি়তমের প্রাণরক্ষা করেছে (সোনাই),
আবার কেউ বা প্রি়তমের প্রাণরক্ষায় অপারগ হয়ে পূর্বাঙ্কেই আত্মবিসর্জন
দিয়েছে (মহ্মা)।

ট্রাজেডি

ট্রাজেডি এক বিশেষ রসের বিশেষ প্রকৃতির সাহিত্য সৃষ্টি। প্রাচীন
ভারতীয় সাহিত্যে এক রামায়ণ-মহাভারত ছাড়া কোথাও এই বিশিষ্ট
রসের সাক্ষাৎ মেলে না। পাশ্চাত্য দেশে কিন্তু প্রাচীনতম কাল থেকেই
ট্রাজেডি রচিত হয়েছে। গ্রীক নাটকের নিবৃত্তিকল্পনা থেকে সেক্সপিয়রিয়
চাবিত্র-বন্দ অথবা অতি আধুনিক নাট্যকারদের চরিত্র ও সমাজগত নানা
সূক্ষ্ম স্বাভাবিকতা— এমনি বহু বিচিত্রপথে ট্রাজেডি কল্পনা বিবর্তিত
হয়েছে।

তবে প্রাচীনকালে এবং বর্তমানেও অল্প শক্তিসম্পন্ন লেখকদের
নাটক ও কাব্যে ট্রাজেডির দামিষ্ণু একান্তভাবেই বাধ্য ঘটনার। বস্তুত্বনেই
বাহ্যেব কোন দুর্দৈব শক্তি—সে কোন ছিলেনই হোক বা অজ্ঞাত নিগতিই
হোক—সমগ্র বেদনাময় পরিণতিকে সম্ভাবিত করেছে। নাটক নাট্যকার
অকস্মাৎ মৃত্যুই সেখানে ট্রাজেডির নিদান।

কিন্তু এ ধরনের ট্রাজেডি মানুষের মনে খুব গভীর দাগ কাটতে পারে না,
কারণ এর আবেদন যতটা ঘটনা-নিভর, ততটা চরিত্র-কেন্দ্রিক নয়। মানব
মনের গভীরতম প্রদেশ পর্যন্ত এর আবেদন প্রসারিত নয়। তাই দেখা যায়
অনেক সময়েই এ ধরনের ট্রাজেডি হয় আকস্মিক ও বাহ্যিক, এর অনিবার্ণতা ও
গভীরতা প্রায়ই স্বীকার কবা চলে না।

আধুনিককালে ট্রাজেডি হয়ে উঠেছে অন্তরাশ্রয়ী। সেখানে মৃত্যু হয়ত
একমাত্র পরিণাম নয়। বেঁচে থেকে যে কষ্টভোগ যে মানস-সংঘাত যার ফলে
হৃদয়ের সব সৌন্দর্য, সব মাধুর্য নিঃশেষে অবক্ষয়িত হয় তার মধ্যেই রয়েছে
সাহিত্যিক রসাস্বাদের অপার্থিব আনন্দ।

ভারতীয় তথা বাংলা সাহিত্যে প্রাগাধুনিক কালে ট্রাজেডি রচিত
হয় নি। উনিশ শতকের বাংলা নাট্যকারদের ট্রাজেডি রচনার
কৈফিয়ৎ হিসেবে দীর্ঘ ভূমিকা ফাঁদতে হয়েছে। তাই বলা চলে লোকচক্ষুর
অস্তরালে সেকালে মৈমনসিংহ গীতিকারই চলেছে ট্রাজেডির একক আয়োজন।

সে যুগে যে কাহিনীর অনিবার্য গতি ট্রাজেডিসুখীন তাকেও সার্বজনীন আনন্দে পরিসমাপ্ত করে ভারতীয় মন শান্তিলাভ করেছে। চাঁদসদাগরের অবক্ষয়িত হৃদয়ের উপরে প্রাচীন বাংলা সাহিত্য তাই মনসাপূজার মণ্ডপ প্রস্তুত করেছে, মৃতকে নিয়ে জীবনকামনায় বেহুলার যে মহাপ্রস্থান তারও আত্মস্তিক বেদনাকে অলৌকিক মিলনে পৰ্ববসিত করা হয়েছে।

পুরানো বাংলা সাহিত্যে মৈমনসিংহ গীতিকার কতগুলি গাথায়ই আমরা ট্রাজেডির সন্ধান পাই। সেখানে মাহুঘের কামনা অপূর্ণ থেকেই দীর্ঘশ্বাস ছেড়েছে ও মৃত্যুর কোলে ঢলে পড়েছে; কখনও চৌদ্দডিঙা ভরে জীবনের সব সাধনার ধনকে দ্বারদেশে উপস্থিত করে নি। মৈমনসিংহ গীতিকাই পুরানো বাংলার একমাত্র সাহিত্য সৃষ্টি যেখানে ভক্তির ময়ে অথবা অলৌকিক প্রভাবে কিংবা উৎসবানুষ্ঠানের আড়ম্বরপূর্ণ বর্ণনায হৃদয়ের বেদনাকে আনন্দমণ্ডিত করবার চেষ্টামাত্র লক্ষিত হয় না।

এ কথা অবশ্য সত্য যে মৈমনসিংহ গীতিকার অধিকাংশ স্থলেই কাহিনীর সমাপ্তি মৃত্যুতে এবং এতে বাইরের বিরোধী শক্তির ভূমিকাও অল্পক্ষেপে নয়। কিন্তু এই বাইরের শক্তিই ট্রাজেডির অবিসংবাদী কারণ নয়, বহুস্থলেই মানবপ্রবৃত্তি মানব চরিত্র ও মানবভাগ্যের গভীর উৎসে এই ট্রাজেডির বীজ নিহিত।

গীতিকাগুলির মধ্যে কতকগুলিতে ট্রাজেডি ঘটেছে নারী সৌন্দর্যের মাদকতাময় আকর্ষণের মধ্য দিয়ে। মহুয়া, মলুয়া ও দেওয়ান ভাবনা গাথা তিনটি এই শ্রেণীভুক্ত। এগুলির মধ্যে নারীর সৌন্দর্য সৰ্ব্বদা সেই পুরানো প্রবচন মাহুঘের প্রবৃত্তির মধুরসে ও হলাহলে মিশ্রিত হয়ে ফুটে উঠেছে—

“অপণা মাসে হরিণা বৈরী”.

আপনার সৌন্দর্যই আকর্ষণ করেছে তাদের শোচনীয় ভাগ্যবিপর্যয়।

মলুয়া কাব্যে এই ট্রাজেডি কিন্তু নারী চরিত্র ও ঘটনার স্বাভাবিক পরিণতির মধ্যে অহুত্ব্যত হয় নি। মলুয়ার জীবননাট্যকে সহজেই দুইভাগে ভাগ করা চলে। প্রথমভাগে চাঁদবিনোদের সঙ্গে তার প্রণয় ও বিবাহ এবং দ্বিতীয়ভাগে দেওয়ানের কাম-লালসা ও তার পরিণতি। এতে অবশ্য সন্দেহ নেই যে পরিসমাপ্তিতে হিন্দুসমাজের কৃশমণ্ডকতাও মলুয়ার মৃত্যুবাণে তার বিধ মাখিয়ে দিতে কার্পণ্য করে নি। কিন্তু সমগ্র ঘটনা যেন অনিবার্য নয়। বিশেষ করে মলুয়ার ট্রাজেডির যে কেন্দ্রীয় শক্তি অর্থাৎ মুসলমান দেওয়ানের অত্যাচার—তা একান্তই বহিরাগত।

অপরপক্ষে মহয়া ও নদেরচাঁদের মৃত্যুর জন্ত হোমরার দায়িত্ব কিন্তু একান্ত বহিরাগত নয়। প্রথম থেকেই মহয়া-নদেরচাঁদের মিলন-মধুর, বিরহ-করণ প্রেমের পশ্চাতে হোমরার রুদ্রদৃষ্টির আশ্রয় ছিল। প্রথম থেকেই সে মহয়াকে নদেরচাঁদ থেকে দূরে রাখতে চেয়েছে, এমন কি নদেরচাঁদকে হত্যা করেও মহয়ার জীবনের সহজগতিকে বাধাহীন করতে চেয়েছে। দ্বিতীয়ত, বাজীকরী ধাঘাবরী যুবতীর “আগল ডাগল আঁধারে আসমানের তারা” দেখে নদেরচাঁদের মত বীরস্থির ব্রাহ্মণকুমারের গৃহ-সংসার সমাজধর্ম ত্যাগ করে তার খোঁজে ঘুরে বেড়ান অগ্নিশিখার সৌন্দর্যে আকৃষ্ট পতঙ্গের ভয়ঙ্কর পরিণতিকেই যেন চোখের সামনে অনিবার্য করে তোলে। তৃতীয়ত, মহয়ার এই সৌন্দর্যের উদ্গাদনা কেবল নদেরচাঁদকে গৃহের শাস্ত জীবন থেকে টেনে আনে নি, বারবার সদাগর অথবা ব্রহ্মচারী ব্রাহ্মণেরও লেলিহান লালসা জাগিয়ে তুলেছে। ঐ সৌন্দর্যের মধ্যে এ কী ভীষণ অগ্নিতেজের ধ্বংস ক্ষমতার ইঙ্গিত কবি করেছেন! এই কাব্যে তাই ট্রাজেডি আন্তর-ধর্মে উৎসারিত।

সোনাই-এব ট্রাজেডিতে নূতনত্ব আছে। স্বামীকে রক্ষা করবার জন্ত সে বিষপানে প্রাণত্যাগ করেছে, দেওয়ান ভাবনার হাতে আপনাকে সঁপে দিতে গিয়ে। কিন্তু এর মধ্যে এক অসাধারণত্বের ব্যঞ্জনা আছে। সোনাই প্রেমকে রক্ষা করবার জন্ত কামের হাতে আপন দেহকে দান করেছে; মৃত্যু তো রূপক মাত্র। আত্মাকে রক্ষা করবার জন্ত দেহ দান—“sold her skin to save her soul”—যুগে যুগে মানবের ট্রাজেডির এ এক চরম রূপ।

অপর কাব্যগুলির মধ্যে ট্রাজেডি বটেছে সমাজবোধের সংগে হৃদয়ের সংঘর্ষে। কঙ্ক ও লীলায় লীলা করে পড়েছে শুকনো ফুলের মত। কিন্তু সত্যকার ট্রাজিক মহিমায় ভাস্বর হয়ে উঠেছেন গর্গ। তাঁর চরিত্রে একদিকে পিতৃস্নেহ অপরদিকে ব্রাহ্মণ্য সমাজবোধের অবক্ষয়ী দৃঢ় সুন্দর তুলিতে অঙ্কন করেছেন কবি।

দেওয়ান মদিনায় ছুলাল চাবীকন্ঠা মদিনাকে ত্যাগ করেছে দেওয়ানী লাভ করে, মদিনার মৃত্যু বটেছে ধীরে ধীরে অবহেলার তীব্র বেদনা বক্ষে বহন করে। কিন্তু আসল ট্রাজেডি ছুলালের প্রত্যাগমনে; কারণ উচ্চ সমাজ শ্রেণীর দৃষ্টে সে প্রেমকে আঘাত করেছে, আপন আত্মাকে করেছে দ্বিখণ্ডিত; তার বেদনা তাই দুঃসহ।

চন্দ্রাবতীতেও দৃশ্য চলেছে ধর্মত্যাগী এবং প্রণয়ে বিশ্বাসহতা জয়ানন্দকে ভুলবার চেষ্টা ও ঐকান্তিক হৃদয়াকর্ষণের মধ্যে।

মৈমনসিংহ গীতিকায় তাই ঘটনাগত কারুণ্যের সঙ্গে চিত্তগত দুঃসহ অবক্ষয় যুক্ত হ'য়ে বেদনার অশ্রুধাবনকে প্রায়ই ট্রাজেডির মহিমা সমুদীত করেছে।

শ্রেণী বিভাগ

মৈমনসিংহ গীতিকায় সংকলিত কাব্যগুলিকে ভাবকেन्द्रের পরিপ্রেক্ষিতে কয়েকটি শ্রেণীতে বিভক্ত করা চলে। ১। সমাজ-সংস্কার ও ব্যক্তি হৃদয়ের সংঘর্ষ ও তার ফলে ট্রাজেডি—চন্দ্রাবতী, কঙ্ক ও লীলা ও দেওয়ান মদিনা। ২। নারী-সৌন্দর্য, তজ্জাত বিপর্যয় ও ট্রাজেডি—দেওয়ান ভাবনা, মলুয়া ও মহুয়া [মলুয়ার যণার্থ স্থান সম্পর্কে একটু দ্বিধা থেকে যায়]। ৩। নারীসৌন্দর্য, তজ্জাত বিপর্যয় কিন্তু মিলনান্ত পরিণতি—কমলা ও রূপবতী। ৪। মানব চরিত্রে কাব্যরসের প্রভাব—দস্যু কেনারামের পাল। ৫। রূপকথা—কাজলরেখা।

চন্দ্রাবতী

চন্দ্রাবতী গাথাটির আগ্যান-গহন নিগুঁত। অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত পরিসরে কেবলমাত্র অতি প্রয়োজনীয় ঘটনাগুলিকে নাটকীয় ভাবে উপস্থাপিত করে কাহিনীটিকে সম্পূর্ণ করা হয়েছে। গীতিকাটির নাটকীয় গুণধর্ম অনস্বীকার্য চমৎকারিত্বে কাহিনীকে মণ্ডিত করেছে। নাটকীয় গুণধর্ম বসতে আমবা প্রধানতঃ বুঝি action বা ঘটনাসঙ্কুল পরিস্থিতি, এবং conflict বা ব্যক্তিত্বের সহিত ব্যক্তিত্বের, প্রবৃত্তির সহিত প্রবৃত্তির কিংবা বিপরীত ঘটনার মধ্যকার সংঘাত। আলোচ্য গীতিকায় এই দুটি লক্ষণই প্রবল। জয়ানন্দ কতৃক চন্দ্রাবতীকে পত্র প্রেরণ, চন্দ্রাবতীর বিচলিত হওয়া; বিবাহের প্রাক্কালে আকস্মিক আঘাতে সাধের স্বপ্ন ভেঙ্গে যাওয়া বেশ নাটকীয়ভাবেই উপস্থাপিত হয়েছে। কিন্তু শেষ দৃশ্বে এই নাটকীয়তা ট্রাজেডিকল্পনার সঙ্গে সমন্বিত। একদিকে ধর্মত্যাগী এবং প্রণয়ে বিশ্বাসহতা জয়ানন্দের প্রতি হৃদয়ের কেবল আকর্ষণ আর অপবনিকে আপনার চেতনার একান্ত গভীরে ধর্মনিষ্ঠা ও সমাজ-সংস্কার। এদের দৃশ্য ট্রাজেডির করুণ নির্মম ও শ্রাদ-রোধকারী পরিবেশটিকে সার্থকভাবে ফুটিয়ে তুলেছে।

চন্দ্রাবতী নারীসৌন্দর্য, তজ্জাত মোহ ও বিপর্যয়ের কাহিনী নয়। কিন্তু এর মধ্যেও সৌন্দর্য-মোহের ভূমিকা সবিশেষ উল্লেখযোগ্য।

জয়ানন্দ হঠাৎ একদিন চন্দ্রাবতীর যৌবন-সৌন্দর্যের মাদকতায় মুগ্ধ হয়ে প্রেম প্রার্থনা করে নি। আবালা-পরিচয়ের মধ্য দিয়ে ধীরে ধীরে তাদের হৃদয়ের আদান-প্রদান চলেছে। জয়ানন্দের পত্র ও চন্দ্রাবতীর উত্তরে এর চরম প্রকাশ। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে কবি চন্দ্রাবতীর দেহ-সৌন্দর্যের বর্ণনা এখানে করেন নি অশ্রু গাথার মত। কারণ চন্দ্রাবতীর সৌন্দর্য সুহৃদের দর্শনে চেতনাকে অগ্নি-স্পৃষ্ট পতঙ্গবৎ পুড়িয়ে দেয় না, আত্মাকে ধীরে ধীরে আবিষ্ট ও ধ্যানস্তম্ভিত করে তোলে।

কিন্তু জয়ানন্দের পত্রপ্রাণ কোন অগ্নি-শিখার স্পর্শ লাগলার অন্তরে অন্তরে অপেক্ষা করছিল, তাই অকস্মাৎ বিপর্যয় ঘনিয়ে এল। চন্দ্রাবতী ও জয়ানন্দের প্রেম বিবাহে পরিণত হতে যাচ্ছিল, এমন সময়—

ঘাটে আত্মা বিনা ঝড়ে ডুবে সাধুর না।

জয়ানন্দ মুসলমান যুবতীর রূপে মুগ্ধ হয়ে ধর্মত্যাগ করল, প্রথম দর্শনের মোহ তাকে ভাসিয়ে নিয়ে গেল।

চন্দ্রাবতীর মনের উপরে যে আঘাত এল তা একটু বিচিত্র ধরণের। এ কেবল বাইরের কতকগুলো ঘটনার আঘাত নয়, জয়ানন্দ তাঁর হৃদয়ের প্রেমকে আঘাত করেছে—এ আঘাত হৃদয় দ্বারা হৃদয়কে আঘাত। তাই সে গীতিকার অশ্রু নারিকার ছায় বিনিয়ে বিনিয়ে বারমাসী কাঁদল না,

না কান্দে না হাসে চন্দ্রা নাহি বলে বাণী।

আছিল সুলক্ষী কণ্ঠা হইল পাষাণী ॥

সত্যিই সে পাষণ হয়ে গেল।

নির্মাইয়া পাষণ শিলা বানাইল। মন্দির।

শিবপূজা করে কণ্ঠা মন করি স্থির ॥

এই মন স্থির করার চেষ্টাই চন্দ্রার জীবনের বড় ঝাঁজেরি।

সমাজ এই গাথায় বাইরে থেকে আঘাত করে নি, সে মনের কোনে বাসা বেঁধেছে, আর তার উপর বড় হয়ে উঠেছে জয়ানন্দের নির্মম ব্যবহারে প্রেমের চরম অপমান। কিন্তু তবুও জয়ানন্দ যখন অহুতাপ করে দেখা করতে চাইল, কি করে চন্দ্রা তাকে কোঁবে? ঝতই সে অপরাধ করুক অপমান করুক প্রেমকে, উৎপাটিত করুক হৃদয়ের কোমল কোরক—চন্দ্রা তো তার দোষগুণ বিচার করে ভালবাসে নি, সে সম্পূর্ণ মায়ুষটাকে ভালবেসেছিল।

তবুও সে আপন হৃদয়কে শৃঙ্খলিত করল, জয়ানন্দকে তুলবার চেষ্টা করল, শিবপূজার একনিষ্ঠায় বোধ হয় শান্তিও পেল—সাময়িক শান্তি। কিন্তু সব বৃথা। প্রেমরূপ কালসর্প যার মস্তকে ব্রহ্মভাগুতে দংশন করেছে কোন মন্তস্তর—ওষুধ-বিষুধই তাকে বাঁচাতে পারে না। জয়ানন্দের স্পর্শে অপবিত্র মন্দিরকে নদীর জলে ধোত করতে গিয়ে সে যখন দেখল—

দেখিতে সুন্দর নাগর চান্দের সমান।

চেউয়ের উপর ভাসে পুষ্পাসীর চান॥

আখিতে পলক নাই মুখে নাই বাণী।

পারেতে খাড়াইয়া দেখে উমেদা কামিনী॥

অপবিত্র মন্দিরকে আর পবিত্র করা হল না—দোষগুণ ছাপিয়ে মানুষ বড় হল, নিবৃত্তির চেষ্টা মিথ্যা হল, চন্দ্রাবতীর এই ট্রাজেডি তার প্রেমকেই জয়া করল।

কঙ্ক ও লীলা

কঙ্কের কবি-ব্যক্তিত্ব ঐতিহাসিক সত্য বলেই মনে হয়। তার রচিত বিত্তাসুন্দর এবং সত্যনারায়ণের পাঁচালির পুঁথি পাওয়া গিয়েছে। কিন্তু ভিত্তিতে ঐতিহাসিক সত্য থাকলেও কবি-কল্পনায় যে গাথাটিকে একটি রোমান্টিক কাহিনী হিসেবেই গড়ে তুলেছে তাতে কোন সন্দেহ নেই। ফলে ঐতিহাসিক তথ্যের হয়ত প্রচুর বিকৃতি ঘটেছে কিন্তু এর কাব্য-মূল্য অনেক বেড়ে গেছে।

এই কাহিনীটিতে সমাজশক্তির সঙ্গে মানবীয় স্নেহ-প্রেম ও মুক্তবুদ্ধির দ্বন্দ্ব রূপায়িত। ব্রাহ্মণের পুত্র কঙ্ক আবালা চণ্ডালের গৃহে প্রতিপালিত হয়েছে, গর্গ কিন্তু তাকে গৃহে স্থান দিয়ে পুত্রবৎ পালন করতে দ্বিধামাত্র করেন নি। আপন মুক্তবুদ্ধিতে কিংবা বালস্বলভ কোতুলে কঙ্ক মুসলমান ফকিরের শিষ্যত্ব গ্রহণ করেছে, কিন্তু তার মন থেকে কৃষ্ণভক্তি-গৌরভক্তি চলে যায় নি। ধর্মবোধের এমন এক সমন্বিত ও সুধম ধারণা সত্যিই বিরল। কিন্তু বাধা এসেছে সমাজশক্তির কাছ থেকে। তারা কঙ্কের জীবন ও কর্মগত এসব অনাচারকে আদৌ সহ্য করতে রাজী নয়। গর্গকে তারা ধর্ম ও শাস্ত্রীয় যুক্তিতে পরাভূত করতে না পেরে তার হৃদয়ের কোমলতম স্থানে আঘাত করল। তার কন্যা লীলাকে জড়িয়ে কঙ্কের নামে কলঙ্ক প্রচার করল তারা কাজেই সামাজিক শক্তির আক্রমণ এখানেও বাইরের রূপহীন শক্তি হিসেবেই দেখা

দেয় নি, মানুষের মানসিক বৃত্তির রূপ ধরে সে আবির্ভূত হয়েছে এবং ট্রাজেডি সস্তাবিত করেছে।

গর্গের চরিত্র অঙ্কনে কবি বিশেষ কৃতিত্বের পরিচয় দিয়েছেন। তার চরিত্রে একদিকে প্রেত বিদ্যাবস্তা অপরদিকে সহানুভূতিশীল একটি মৃত্ত হৃদয় হৃদয় আমরা দেখতে পাই। কিন্তু সংস্কার তাকেও শেষ পর্যন্ত কঙ্কের হাতে বিষ তুলে দিতে প্ররোচিত করেছে। এই ঘটনার পরেই গর্গের যে মানসিক অবস্থা তা চরিত্রটিকে বুঝবার দিক থেকে খুবই তাৎপর্যপূর্ণ—

গর্গের হইল কিবা স্তন বিবরণ।

চৌদিকে পাগলপ্রায় করিল ভ্রমণ ॥

স রারাজি অনিভ্রায় ফিরি ঘুরে ঘুরে।

প্রভাতে ফিরিল গর্গ আপনার ঘরে ॥

* * * * *

চারিদিকে শূন্যময় শুধু হাহাকার।

এত বেলা হলো কেহ না খোলে ছয়ার ॥

মালতি-মল্লিকা পড়ে ঝরিয়া ভূতলে।

ভ্রমরা উড়িয়া যায় নাহি বসে ফুলে ॥

* * * * *

পুখনিয়া পাখী যত নীরব খাচায়।

নাহি ডাকে কঙ্কে তারা না ডাকে লীলায় ॥

প্রভাতে আসিয়া গর্গ আশ্রমে প্রবেশে।

নয়নেতে নিদ্রা নাই পাগলিয়া বেশে ॥

আশ্রমে পশিয়া গর্গ দেখিল তখন।

কালবিষে সুরভি যে ত্যজিছে জীবন ॥

হাঙ্গারবে মা মা বলি ডাকিছে পাটলী।

গর্গের পাষণ প্রা। আজি গেল গলি ॥

কাতরে মায়ের কাছে হাঙ্গারবে ধায়।

কতু বা আসিয়া গর্গের চরণে লুটায় ॥

গর্গের তীব্র অন্তর্জালা ও স্নগভীর বেদনা এই পংক্তিগুলিকে অবলম্বন করে আবর্তিত। মন্দিরে দেবতার আদেশও কেবল তার আপন মনেরই প্রতিধ্বনি। শেষ পর্যন্ত হৃদয়ই জয়লাভ করেছে, কঙ্কে ফিরে পাবার জন্য গর্গের আকুলতার মধ্যেই এর পরিচয়। কিন্তু চিন্তাবৃত্তিকে আঘাত করলে সেও প্রত্যাঘাত করে।

এরই নাম প্রকৃতির প্রতিশোধ। লীলার মৃত্যুতে এরই স্তোতনা।

লীলা ও কঙ্কের সম্পর্কটির অস্পষ্ট অনির্দিষ্টতা সহজেই লক্ষ্য করা যায়। একে যেমন একান্তভাবে সৌভ্রাতৃ বলে উল্লেখ করা চলে না, তেমনি প্রেম বলতে মন সায় পায় না। আবালা পরিচিতি প্রেমে পরিণতি পাবার কিছু পূর্বের অবস্থা এ কবিতাষ চিত্রিত। কঙ্ক-লীলার ভালবাসা সৌহার্দের চেয়ে কিছু বেশি কিন্তু প্রেমবোধের রাজ্যে প্রতিষ্ঠিত নয়। এমন সময় কঙ্কের নানা বেদনা ও অপমান সয়ে চলে যাবার আঘাত রাতারাতি লীলার চিত্তালোকে প্রেমজ বিরহবেদনার সৃষ্টি করেছে বলা চলে।

লীলার মৃত্যু বর্ণনার চমৎকারিত্ব পাঠকমাত্রকে মুগ্ধ করবে। লীলার সন্ধে চার পাশের প্রকৃতির যেন একটি সহজ যোগ ছিল। তাদের কাছে লীলা আপন হৃদয়ের অতি গভীর ও তীব্র আর্তি প্রকাশ কবেছে। লীলার ছয়মাসী গানে প্রকৃতির পরিবেশ মানবপ্রবৃত্তির পটভূমিকায এসে দাঁড়িয়েছে। তারপর ধীরে ধীরে সব ফুরিয়েছে—

প্রথম যৈবন কন্যা কমনীয় লতা।

সে দেহ শুকাইয়া হইল ইক্ষুকের পাতা ॥

নাসিকা হালিয়া পড়ে খাঁস বহে ঘনে।

মবণ বসিল আসি নয়নেব কোণে ॥

বৈকালের বাঙা ধলু মেঘেতে লুকায।

দিনে দিনে ক্ষীণ তলু শয্যাতে শুকায ॥

সব আশা মিছারে হইল লীলার প্রাণমাত্র বাকী।

একদিন উইবা গেল পিঞ্জরের পাখী ॥

দেওয়ানা মদিনা

আপাতদৃষ্টিতে কাহিনীটিতে ঐক্যের অভাব আছে বলে মনে হয়। জ্বালালের জীবনের ছটি ঘটনার বিস্তৃতিতে গীতিকাটি কিছুটা বিধাদীর্ঘ। বিমাতার বড়য়ত্রে আলাল-জ্বালালের জীবনান্ত হবার আশঙ্কা ও ভাগ্যবলে তাদের জীবনলাভ রূপকথার ছাঁদে রচিত,—ঠাকুরমার ঝুলির শীত-বসন্তের গল্পের কথা মনে করিয়ে দেয়। জ্বালালের সামাজিক সম্মান ও মর্যাদার জন্ত আপন প্রিয়তম পত্নীকে অস্বীকার এবং তার ফলে জীবন-বিফলতা,—কাহিনীর অপর স্বাধীন অংশ। এই দুই অংশের সম্বন্ধটি কি অচ্ছেদ্য? অবশ্য গ্রীক ট্রাজেডির অতি সরল এবং কিছুমাত্র বিধাদীন একমুখীন ঐক্যের কথা ছেড়ে দিলে মদিনার পালায়

ঐক্য একেবারেই ব্যাহত হয়েছে একথা বলা চলে না। মদিনার পালায় ছুলাল-মদিনার প্রেম-বিচ্ছেদ ও মৃত্যুর কাহিনীটিই প্রধান। কিন্তু ছুলালের জীবনের পূর্ব-কাহিনী এই ট্রাজেডির সম্ভাব্যতাকে বাস্তব করে তুলেছে। ছুলালের দেওয়ানি-আভিজাত্য তার রক্তের সঙ্গে যুক্ত, কিন্তু এতকাল স্তব্ধ ছিল; তা-না হলে তার দেওয়ানি-লাভ কাহিনী হিসেব রূপকথার মত অবাস্তব এবং দেওয়ানি লাভের সঙ্গে সঙ্গে মদিনাকে তালুকনামা লিখে দেওয়া কেবলই অর্থগুরু নীচতার পরিচয় হত। বিশেষ করে আলালের অকপট ব্রাত্ম্যেই এ গল্পের ট্রাজেডিকে একটি অভিনব সুর দিয়েছে। বাইরের কোন শত্রু ট্রাজেডির বাস্তব ঘটনাক্রম পরিবেশ সৃষ্টি করে নি, ভাইয়ের ঐকান্তিক ভালবাসাটাই এই বেদনাকে বহন করে এনেছে। তবুও স্বীকার্য যে প্রথম দিকের কাহিনী অংশের অতিপল্লবিতবিস্তৃতি গল্পে ঐক্যের কিছুটা হানি ঘটবেছে।

সামাজিক মর্যাদাবোধ ও শ্রেণীবিরোধই বর্তমান কবিতার ট্রাজেডি সম্ভাবিত করেছে। কিন্তু এই সমাজশক্তি কেবল বাইরে থেকে এসে ছুলাল ও মদিনার জীবনকে ব্যর্থ করে দেয় নি। এর ক্রিয়া চলেছে ছুলালের মনোজগতে। ছুলালের মনে স্বপ্নের একটি বীজও কবি উণ্ট করেছেন। সে যুগে কাব্যে মানস-স্বপ্নের বিশ্লেষণ দেখাবার কোন সুযোগ থাকলে ছুলাল চরিত্রটি অতি উচ্চ ট্রাজিক গৌরবে মহিমামণ্ডিত হতে পারত। একদিকে মদিনার সঙ্গে তার আবাল্যবর্জিত প্রেম, অন্যদিকে তার নবলব্ধ সামাজিক মর্যাদা। সে দেওয়ান হয়ে সামান্য চাষী-কল্লাকে কি করে স্বীকার করবে আপন পত্নী বলে? স্বপ্নজগতকে ফিরিয়ে দিয়েছে কিন্তু আপন হৃদয়-স্বপ্নের সমাধান করতে পারে নি। অন্তরের গভীরে সমাজপার্থক্যকে সে স্বীকার করে নি। তাই যখন দেখি জীর্ণবসনের মত দেওয়ানির তন্তকে পদদলিত করে সে গ্রামের অভিমুখে চলেছে তখন বুঝতে অসুবিধে হয় না যে হৃদয়ান্তরালে ক্রিয়াজীল মানস-স্বপ্নই শেষ পর্যন্ত তাকে এই পথে নিয়ে গেছে।

মদিনার প্রেমের বৈশিষ্ট্য হুটে উঠেছে তার বিরহ-ক্রন্দনে। সে ছুলালকে ভালবেসেছে তাদের দৈনন্দিন কৃষিজীবনের পরিপ্রেক্ষিতে। তাদের ক্ষেতচাষ, বীজবোনা, ফসল কাটার যে আনন্দ তার মধ্যেই জড়িয়ে জড়িয়ে বেড়ে উঠেছে তাদের প্রেম—

সাক্ষণ মাঘ না হাস গীতে কাঁপয়ে পরাগি।

পতাবর উঠা খসল সাইল ক্ষেতে দেয় পানী ॥

আগুন লইয়া আমি যাই ক্ষেতের পানে ।
 পরাব অইলে আগুন তাপাই দুইজনে ॥
 সাইলের দাওয়া মারি ছয়ে যতনে তুলিয়া ।
 স্থখে দিন যায় রে আমার স্বরেতে বসিয়া ॥

এ প্রেম প্রথম দর্শনের নয়, কেবলমাত্র রূপমোহও নয় । এ প্রেমই
 জীবন, জীবন থেকে এ কিছুমাত্র বিচ্ছিন্ন নয় । কিন্তু মাটির পৃথিবীর এই
 প্রেমের উচ্ছ্বসিত বহুলতা স্বর্গের অমৃতকে স্পর্শ কবেছে যেখানে প্রি়া-বিরহে
 মদিনা—

কান্দিয়া কান্দিয়া বিবির দুঃখে দিন যায় ।
 খানা পিনা ছাড়া করে হায় হায় ॥
 * * * * *
 তাবপর না একদিন সগল চিন্তা বইয়া ।
 বেস্তেব ছবী না গেল বেস্তেতে চলিয়া ॥

দেওয়ান ভাবনা

কাহিনীর আরম্ভ আকস্মিক, প্রায় নাটকীয় । সোনাই-এব ক্রমবিকাশিত
 যৌবন-সৌন্দর্যের বর্ণনায় গল্পটির শুরু—

পবন সুনাইগো দীঘল মাথাব চুল ।
 মুখেতে ফুট্যাছে সুনাইব গো শতক চম্পাব ফুল ॥
 মামারত দিয়াছে কিছারে পাছা নীলাশ্বরী ।
 জল ভরিতে যায় সুনাইগো কান্ধেতে গাগরী ॥
 নদীর পারে কেওয়া বনরে ফটল কেওয়া ফল ।
 তার গন্ধে উইরা করে ভমরার রুল ॥
 কান্ধেতে গাগরী সুনাইর গো পৈরনে নীলাশ্বরী ।
 পশ্বেতে মাগুষ চাইয়া থাকে গো সুনাইরে না ছেবি ॥
 অঙ্গের লাগি সুনাইরগো বাইয়া পড়ে ভূমে ।
 বার বছরের কছাগো পইড়াছে যৈবনে ॥
 আষাঢ় মাসে দীঘল পানসীয়ে নয়া জলে ভাসে ।
 সেহি মত সুনাইর যৈবন থেলায় বাতাসে ॥

আর এই যৌবন-সৌন্দর্যের বিবে আশ্ব-ঋতুর মধ্যেই গল্পটির শেষ—
 নিশি রাইত মেঘে আন্ধা আসমানে নাই তারা ।

বারবাংলার ঘরে সুনাই চৌদিকে পাহাড় ॥

* * * * *

আসমান কালা জমীনের কালা কাল নিশা বামিনী ।

বিবের কটরা খুলে কত জনম দুঃখিনী ॥

প্রত্যক্ষতাই কাব্যটিতে ঘটেছে সৌন্দর্য-সমুদ্র-মহন ; আর পাঠকচিহ্নে তারই বিবাহূত আশ্বাদন । যৌবন-সৌন্দর্যের এই মাদকতার চারপাশে ঘটনাগত সংঘাতের চলেছে এক প্রবল আবর্তন । দেওয়ান ভাবনার অম্লচরদের দ্বারা সুনাইকে চুরি করে নিয়ে যাওয়া, মারপথে মাধব-কর্তৃক সুনাই-এর উদ্ধার-সাধন, মাধবের পিতাকে দেওয়ান ভাবনার বন্দী করা, পিতার উদ্ধারে মাধবের যাত্রা ও বন্দী হওয়া এবং পরিশেষে মাধবকে উদ্ধার করবার জন্ত সুনাই-এর আত্মদান মধ্যযুগের যুরোপীয় রোমান্টিক বীরকাহিনীগুলিকে স্মরণ করিয়ে দেয় । এই গীতিকার ঘটনা-সংস্থানের নাটকীয়তা, ঘট-প্রতিঘাতের মধ্য দিয়ে কাহিনীর অগ্রগতি, ঘটনাস্রোতের সরল একমুখীতা এবং গম্ভীর ও উন্নত ট্রাজিক মহিমায় পরিসমাপ্তি কাব্যটির গ্রন্থন ছন্দগ্রাহী এবং নিখুঁত করে তুলেছে । মহ্মা, কমলা ও চন্দ্রাবতী ছাড়া মৈমনসিংহ গীতিকার অপর কোন কাব্যেই এমনি নাটকীয় সৌন্দর্য ও অস্ফুটভেদে গঠন-নৈপুণ্যের সন্ধান মিলবে না ।

সুনাই-এর আত্মদানের বিশিষ্টতা যে সহজেই আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে একথা বলেছি । স্বামীর প্রাণরক্ষায় আত্মবিসর্জন এ-দেশীয় নারীজাতির মহান ঐতিহ্য । কিন্তু এর মধ্যেও সুনাই একটু অভিনব । প্রেমিককে বাঁচাতে সে মর্তিমান কামের নিকট নিজেকে সমর্পণ করেছে । বিষপানে মৃত্যু বাইরের রূপকমাত্র, না দেখালেও কাহিনীর মাহাত্ম্য কিছুমাত্র খর্ব হত না, বুদ্ধিই পেত ।

মল্লুরা

মল্লুরা গল্প-গ্রন্থনে ক্রটি আছে, আরও পরিষ্কার করে বলা যেতে পারে, কোন সচেতন কবির হাতের ছাপ এতে পড়েনি, বহুজনের হাতের চাপে এর অঙ্গ-বিকৃতি ঘটেছে । গল্পে ঐক্য নেই, ভাব-সম্পদ বহু-দীর্ঘ, সমাপ্তির মুখেমুখি ছুতনতর সমস্তা-যোজনায় চেষ্টা আছে—সর্বসাকুল্যে মৈমনসিংহ-গীতিকার কাব্য-গঠনের যে সাধারণ নৈপুণ্য, মল্লুরা তার সাধর্ম্য লক্ষিত হয় না ।

একাদশ অধ্যায় পর্যন্ত গল্পের যে গতি দ্বাদশ অধ্যায় থেকে তা সম্পূর্ণ

অবহেলিত। মল্লয়া ও চাঁদবিনোদের সাক্ষাৎকার থেকে বিবাহ পর্যন্ত ঘটনার বিস্তৃতি সমগ্র কাহিনীটির অমূল্য অর্থার্থ। কাজীর লালসালোলুপ হস্তক্ষেপে সম্পূর্ণ নুতন গল্পের সূচনা। মল্লয়া ও চাঁদবিনোদের পূর্বরাগ ও বিবাহের বিস্তৃত বর্ণনা এখানে সম্পূর্ণ অপ্রয়োজনীয়। সম্পূর্ণ বিভিন্ন ও বিচ্ছিন্ন ছুটি কাহিনীকে অকারণে অপ্রয়োজনে এখানে যুক্ত করা হয়েছে।

গল্প রসের বিচারেও প্রথম কাহিনীটি অমূল্য। চাঁদবিনোদের দারিদ্র্য, দারিদ্র্য-নিবারণের চেষ্টার কোড়া শিকার, মল্লয়ার সঙ্গে সাক্ষাৎকার, পূর্বরাগ ও পরিশেষে বিবাহে ঘটনার কালগত অগ্রগতি আছে, কার্যকারণগত যোগসূত্র নেই, শিশুমনের প্রশ্ন ‘তারপর’ এর উত্তর আছে, কিন্তু ‘তার ফলে’—এর উত্তর সেখানে অনুচ্চারিত। ঘটনা তাই সেখানে থেঁত হয়ে ওঠে নি। কারণ গল্প কেবল কালের সূত্রে অগ্রগতি নয়, স্থানে ও তার সমীকরণ চেষ্টায় পারস্পর্য-রক্ষা। অর্থাৎ মৌলস্বন্ধের বীজের গল্পের শাখাফল সমন্বিত বৃক্ষের জন্ম তার ফুলের ফোটা। মল্লয়ার প্রথম অংশে কোন দৃশ্য নেই, বাধা নেই, সমস্যা নেই, তাই ঘটনা সেখানে গল্প হয়ে ওঠে নি। শেষ দিকে মল্লয়ার পিতা চাঁদবিনোদের দারিদ্র্যের কথা তোলার একটা সমস্যা-সৃষ্টির সম্ভাবনা দেখা গিয়েছিল, তাকে রূপকথার আদর্শে মুহূর্তেই সমাহিত করা হয়েছে। সর্ধ্বিক্ততা থেকে স্বচ্ছলতায় পৌঁছতে চাঁদবিনোদের সামান্য সময়ই ব্যয়িত হয়েছে, কোনো মাত্র দুটি শ্লোকের আয়োজনই যথেষ্ট বিবেচনা করেছেন কবি।

বরং দ্বিতীয় অংশে গল্পরস আছে, কারণ বিরোধ আছে। কাজীর লালসার বিরুদ্ধে মল্লয়ার সর্দারজাত মানসিকতা এবং অত্যাচারের বিরুদ্ধে তার পক্ষভাতার বলিষ্ঠ প্রতিরোধ আমাদের কৌতূহলকে বাঁচিয়ে রেখেছে। এ অংশে ঘটনার ঘন-সমাবেশ আছে, এমন কি এই সমাবেশে কিছুটা বাহুল্য ঘটেছে মনে করাও চলে। মল্লয়াকে হরণ করবার আগে চাঁদবিনোদকে, কবর দেবার চেষ্টা এবং পাঁচতাইয়ের বীরকে তার উদ্ধার সাধন ঘটনার বোঝা বাড়িয়েছে, গল্পের স্বগভীর তাৎপর্যের কোন দ্বার উন্মুক্ত করেনি। আবার প্রশ্ন সমাধির কাছে এসে চাঁদবিনোদের কোড়া শিকারে গিয়ে সর্পাঘাতে মৃত্যু ও জীবন-লাভ গল্পের এক নবতর উপশাখা-বোঝনার প্রচেষ্টা হিসেবেই উপস্থাপিত। এ আত্মীয় ‘late introduction of new design’ গল্পকে জটিল করে, অধিকতর দৃকপ্রবাহী করে না।

একদিক থেকে আবার গল্পটি রূপকথার প্রাক্ষর্য। চাঁদবিনোদের অবস্থার রাতারাতি আঙ্গুল পরিবর্তন, কোন ব্যাখ্যা বিশ্লেষণ ছাড়াই দেখানো

কাজীর ভূমিকা আরোপ, মৃত চাঁদবিনোদের অতি সহজে জীবনলাভ এবং সর্বশেষে মল্লয়ার মৃত্যুর বহুশ্রমশ্রিত প্রক্রিয়ায়, মনপবনের নৌকার বারংবার উল্লেখ নিঃসংশয়ে রূপকথার স্পর্শ লেগেছে।

মল্লয়া গল্পে বিভিন্ন গীতিকার নানা অংশের মিশ্রণ ঘটেছে কিন্তু তার আত্মীকরণ ঘটে নি। বহুলোকের যদৃচ্ছ লেখার সময় বলি তাই একে মাঝে মাঝে মনে হয়।

মল্লয়ার ভাবকেত্রে তাই দ্বিধা থাকে স্বাভাবিক। রূপমোহের প্রভাবিত অগ্নিতে তার আত্মহনন অথবা সমাজের চরম রক্ষণশীলতায় তার জীবনের যবনিকা পাত—তা নিঃসন্দেহ নয়। বরং বলা চলে সৌন্দর্যের দীপ্তি যে বিপর্যয়কে আকর্ষণ কবেছে কাজী বা দেওয়ানের লালসা-লোলুপ চেষ্টায়, বিনোদের মাতুল ইত্যাদির সামাজিক সংস্কার তাকে সম্পূর্ণ করেছে। কাজী-দেওয়ানের গৃহে যদি তার মৃত্যুবান নির্মিত হয়ে থাকে তো তার বিবের যোগানে বিনোদের আত্মীয় গোষ্ঠীর দান অনস্বীকার্য। কিন্তু কোন দিক দিয়েই এ অস্ত্র মল্লয়ার ব্যক্তিত্বের গভীরে লালিত হয় নি। ফলে মল্লয়ার জীবনে করুণ ঘটনার যথেষ্ট—হয়ত একটু মাজাতিরিক্তই—সমাবেশ হয়েছে, ট্রাজেডির আশ্বাস নেই।

মহয়া *

মহয়া ঘটনার প্রাচুর্য আছে, আপাতঃ-দৃষ্টিতে তাকে ভার বলেও মনে হতে পারে। মনে হতে পারে পুনরুক্তি বলে, কিন্তু গল্পটির কেন্দ্র-বীজ থেকেই তা দেব বিস্তার, তাই এর ভাবাবেদন অক্ষুন্ন রেখে কাহিনীর কোন অংশই বর্জন সম্ভব বলে মনে হয় না। মহয়ার দেহ সৌন্দর্যের মাদকতাময় আকর্ষণই এ গল্পের কেন্দ্রীয় শক্তি, এবং এর অগ্নিজ্বালার সার্বিক ধ্বংসে এর সমাপ্তি। সদাগর এবং সন্ন্যাসীর ব্যবহারের ঐক্য তাই কেবল পুনরুক্তি নয়। সদাগরের কামলোলুপতা সহজেই উজ্জ্বল হতে পারে, কিন্তু “মহয়ার রূপে মূনিরও যে মন ভোলে” কবি বার বার সেই ধূমোটি আমাদের কানের কাছে ধরে দিয়েছেন। কাজেই এ কাহিনীর মূল রসটির প্রকাশে সন্ন্যাসী-কাহিনী কেবল নদেরচাঁদকে ভুল পথ থেকে বাঁচাবার উপকরনই নয়, মহয়া ‘চরিত্রের সঙ্গে গভীর তাৎপর্যে যুক্ত।

* এ কাব্যের Tragedy এবং রোমান্স সত্ত্বে আগেই বিস্তৃত আলোচনা করছি।

মহুয়া-কাহিনীতে ঘটনার একটা গতি আছে এবং সে গতি একমুখীন। এই গতির ক্ষুদ্রতা পাঠকচক্ষে কোতুল জাগায়, অথচ এর সমাপ্তির আসন্ন বিপর্যয় একান্ত আকস্মিক নয়। দীর্ঘ সুখ স্বপ্নের পরে বাস্তবের ক্ষুদ্র ঘাটের স্পর্শে জেগে ওঠার মত।

মহুয়া কাব্যকাহিনীর নাট্যরস স্বভাবতই পাঠকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করবে। কাব্যটি যেন অভিনয়োপযোগী করেই রচিত। বেশির ভাগই—চরিত্র এবং ঘটনার অগ্রগতি—সংলাপে অভিব্যক্ত। এবং স্থানগত বিভাগের দৃষ্ট পরি-কল্পনার চিত্র মেলে।

মহুয়া কাব্যের আঙ্গিকের নিপুন-নিটোল গঠনে নাট্যরসের বাড়তি আশ্বাদের সহযোগ উল্লেখযোগ্য।

আখ্যান গ্রন্থের কেন্দ্র-সংযুক্ত নিপুণ নিটোল ঐক্য, নাট্যরস, রোমান্স রস এবং প্রকৃতির একটি বিশিষ্টকৃত্তিকা—এই চার উপকরণের রাসায়নিক সংযোগ মহুয়ার সাহিত্য মূল্যের শ্রেষ্ঠত্বের নিদান।

মহুয়ার প্রেমচিহ্নাঙ্কন বিশেষ আলোচনার যোগ্য। মৈমনসিংহ-গীতিকার প্রেমচিহ্নের ঐশ্বর্যের মধ্যে মহুয়ার বিশিষ্টতা ও শ্রেষ্ঠত্ব দৃষ্টি এড়াবার নয়। নদেরচাঁদ-মহুয়ার কথোপকথনের মধ্যে দিয়ে রোমান্টিক প্রেমস্বপ্নের যে মার্ঘ্য কবি সৃষ্টি করেছেন তাতে গীতিকার প্রেম-কল্পনার সব বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধেও একক সৌন্দর্য লক্ষণীয়।

স্বর্ণ-পাটে-বসা লাজ-রক্ত সন্ধ্যায় সত্ত-জাগা চাঁদের আলোয় নদের চাঁদ-মহুয়ার প্রথম বিচিত্র প্রেম-সম্ভাষণ—

সইক্যা বেলা জলের ঘাটে একলা যাইও তুমি।

ভরা কলসী কাছে তোমার তুল্যা দিয়াম আমি ॥

প্রথম প্রেম-বেদনার আগুন হৃদয়ে জ্বলে ওঠা—

নিজের আগুনে আমি নিজে পুড়্যা মরি।

যৌবন-চেতনার অর্ধ-ফুট ইহিত,—

কঠিন তোমার মাতাপিতা কঠিন তোমার হিমা।

এমন যৌবন কালে নাহি দিছে বিয়া ॥

একটি বক্র উপমার কণস্থায়ী কোতুক অকস্মাৎ সব কামনাকে খুব সোজা, হয়ত বা একটু গ্রাম্য স্থূলতার সঙ্গে, উজাড় করে দেওয়া। যুগ্মত্বসনার কটাক্ষপাত, আর হৃদয়ের অতি গভীর কামনা অতি তীব্র রূপসম্ভোগ কামনার রূপচিহ্নাঙ্কন—

ভূমি হও গহীন গাছ আমি ভুব্যা নরি।

প্রথম দর্শনের পর পালক-সইয়ের কাছে মহা আপনার হৃদয়কে উন্মোচিত করেছে। এই প্রেমের অবশ্রদ্ধাবী বিফলতার বেদনার অশ্রুতে সে আত্মোন্মোচন সিক্ত হয়ে আছে।

তারপরে একদিন গভীর রাতে নদীর ঘাটে তাদের মিলন। কান্ডন-চৈত্রের সন্ধিক্ষেপে মাঠে মাঠে তখন শালিধানের শুজে পকতার স্বর্ণবর্ণ ইঙ্গিত। আকাশে 'বউ কথা কও'-এর কুহন। সেদিন রিতে কেউ কিছু বাকি রাখেনি। কিন্তু এই গভীর একান্ত মিলনের অন্তরালে আসন্ন বিচ্ছেদের ঝড়ো মেঘের সজ্জা। কি নিবিড় চাওয়া আর পাওয়ার এমনি সন্ধীর্ণ ক্ষাণ্ধিত ! ফুল হলে না হয় নিবিড় কোনো কেশের আকুল বিস্তারে তাকে ঢেকে একাকার করে ফেলত মহা, কিন্তু নদেরটাদের সঙ্গে তার ব্যবধান হস্তর, তাই মিলন অসম্ভব।

প্রেমচিত্রপের এই বর্ণবিলসিত মাধুর্য ও গহন গভীর আর্তির জন্ত মহা কাব্য নিঃসংশয়ে মৈমনসিংহ গীতিকার সংকলনে অনন্ত।

মহা চরিত্রধর্মী গীতিকার প্রেমময়ী নারীদেরই সগোত্র, কিন্তু ব্যক্তিবিকাশ তার চরিত্রে অনেকটা স্পষ্ট। তার সক্রিয়তা ও বুদ্ধিবৃত্তি গীতিকার সব চরিত্রে মেলেনা। তার রূপের উচ্ছ্বসিত মাদকতার সঙ্গে প্রত্যাশাপন্নমতি ও বিপদে অবিচল মৈথিল্যের সহজ সম্মিলন ঘটেছে। হুমরার আসন্ন ছুরিকাঘাতের মুখ থেকে পলায়ন কিংবা পলায়ন সন্ন্যাসীর লোভের সামনে থেকে। আর সদাগরের লোভকে প্রস্তুত আঘাতে নির্জিত বিনষ্ট করা। হুমরার কাছ থেকে পলায়ন, কারণ হুমরা তাঁর পালক পিতা। তার বিরুদ্ধে আঘাতের হাত তোলা সম্ভব নয়। সন্ন্যাসীর কাছ থেকেও পলায়ন— কারণ নদেরটাদের প্রাণদানে তার ভূমিকা অন্ধার সঙ্গে স্বীকার্য। তার কামলোন্মুগতা সত্ত্বেও তাকে মহা আঘাত করবে কোন প্রাণে ? কিন্তু সদাগরের লোভের বিরুদ্ধে বিধকতার বিঘনয়ন জলে উঠেছে। মহারার সৌন্দর্যের এক হাতে বিষণ্ণতা আর অন্যহাতে অমৃতের ভাণ্ড। সদাগরের কামবাসনার তার বিষণ্ণতা থেকেই মৃত্যু উপচিয়ে পড়েছে।

মহারার সমাজ-অসংবদ্ধ মুক্তপ্রেম তার চারপাশে এমন একটা বিদ্যুৎগতির সৃষ্টি করেছে, অশৃঙ্খল কিংবা জনশূন্য পর্বত উপত্যকার অথবা পার্বত্য নদীর তীরে তীরে নদেরটাদের অধেষণে তার মুক্তচিত্ত সাহসিকতাকে খোদিত করেছে এমন একটা বলিষ্ঠতার যে গীতিকার মুক্তপ্রেমের চিত্রেও তার জুড়ি

মেলা হুড়ুর। কিন্তু এই সক্রিয়তা কেন শেষবারে মহ্মাকে আত্মরক্ষার নতুনতর চেষ্টায় উৎসাহ করতে পারল না ?

অনেক বিপদ ডিঙিয়ে ডিঙিয়ে নদেরচাঁদ-মহ্মার মিলনের যে সংক্ষিপ্ত চিত্রটি কবি এঁকেছেন তা যেমন কোমল তেমনি করুণ। তার ব্যবহারিকতায় তার ক্ষয়ভাষণে এদের প্রথম সাক্ষাতের প্রবল উদ্গামনা নেই, আছে দীর্ঘ সংগ্রামের অবসানে একটু নিভৃত শান্তির কামনা। এই চিত্রে এক অব্যক্ত বর্ণে আসন্ন ধ্বংসের ছায়াপাত করেছেন কবি। পালক-সইয়ের বাঁশীর সুর বেয়ে যেন ভোরের স্বপ্ন ভেঙ্গে জেগে ওঠার খবর আছে। আত্মরক্ষার আর চেষ্টা করে লাভ নেই। তাই নিশ্চিত মৃত্যুর কাছে আত্মসমর্পণ। তবে মৃত্যুর মুখো-মুখি মহ্মার কথা—

সোনার তরুণা বন্ধু একবার পেখ।

আমার চক্ষু নিয়া নয়ান ভইরা দেখ ॥

কথা নয়, মৃত্যুর বিরুদ্ধে তীব্র ধিকার—“মৃত্যু তুমি নাই!” জীবনের অমর কামনার অভিব্যক্তি—“I have immortal longings in me”।

সব দিকের বিচারে মহ্মার শ্রেষ্ঠত্ব গীতিকার সংকলনে অনস্বীকার্য ॥

রূপবতী

রূপবতীর আখ্যানগ্রন্থন নানা ক্রটিসঙ্কুল পথে আত্মহার। কাহিনীটির অসম্পূর্ণতাই প্রথমে চোখে পড়ে। অকস্মাৎ যেখানে এর উপবে যবনিকা টেনেছেন কবি সেখানেই এর স্বাভাবিক সমাপ্তি বলে স্বীকার করতে মন চায় না।

কেবল সমাপ্তিতেই নয়, এই আকস্মিকতা কাহিনীভাগের সর্বত্রই দৃষ্ট। কোন ঘটনাই কাহিনীর প্রবাহকে খুব বেশী দূর অগ্রসরণ করে নি। ঘটনাগুলির মধ্যে যেন কিছুমাত্র হিতাহিতাপকতা নেই, সেগুলি যেন কাহিনীর বৃত্তে বিধৃত হয় নি, উড়ে বেড়াচ্ছে। রূপবতীর রূপের বর্ণনা স্তনে নবাব তাকে পাবার জন্য ক্ষেপে উঠল, রাজা চিন্তিত হল, অবান্তর একটি প্রতিজ্ঞা করে বসল। রাণী গৃহ-ভৃত্যের সঙ্গে তার বিবাহ দিল। কিন্তু যে নবাবের হাত থেকে ধর্ম রক্ষা করবার জন্য এতগুলি আকস্মিক ঘটনার মালা গাথা হল, সেই নবাবের লোভ ও লালসার হাত অকস্মাৎই অন্তর্হিত হয়ে গেল। ঘটনাগুলি যেন মেঘধোঁৱের স্তর এসেছে এবং চলে গেছে, এদের অসিবার্ষতা নেই। সমগ্র কাহিনীটি এই ঘটনাসঙ্কায় তাৎপর্যবয় হয়ে উঠেছে। আখ্যা-

নাংশের গ্রহণ শিথিল-গ্রহণ আলোচ্য সংকলনের গীতিকাগুলিতে লক্ষ্য করা যায় না, আর লক্ষ্য করার কথাও নয়। কারণ বাস্তব-অবাস্তবের সীমারেখা মুছে দিয়ে এ গল্প রোমান্স অপেক্ষাও দূরে প্রায় রূপকথার রাজ্যে অপস্থত হয়েছে।

নারীসৌন্দর্য ও ফলে ভাগ্যবিপর্যয়ই এই কাব্যের মেরুদণ্ড বলেও তা কোথাও খুব স্পষ্ট ও সত্য হয়ে ওঠে নি। রূপবতীর দেহসৌন্দর্যের চমৎকারিত্ব কিংবা নবাবের রূপমোহ ও লালসার চিত্র খুব উজ্জ্বল ও একাগ্র হয়ে ধরা দেয় নি। দ্বিতীয়ত, রূপবতী ও মদনের মধ্যে পূর্বরাগের কোন পরিচয়ই নেই। এখানেই এই শ্রেণীর অন্ত্যস্ত গীতিকা থেকে এদের পার্থক্য স্পষ্ট। মুক্তপ্রেমের যে-চিত্র মৈমনসিংহ গীতিকার কবির বারংবার বিভিন্ন চরিত্রের মধ্যে হুটিয়ে তুলেছেন এখানে তা অল্পপস্থিত। কাজেই প্রেমকাব্য হিসেবেও এর মূল্য একান্ত অকিরিকর। তৃতীয়, প্রেম নয় ধর্মরক্ষার প্রসঙ্গই এখানে প্রধান হয়ে উঠেছে। ধর্মরক্ষার জন্তই রূপবতীকে মদনের হাতে সমর্পণ করা হল; আর রূপবতীও তাকে সহজেই গ্রহণ করে নিল, ধর্মের নামে স্বামী হিসেবে তার চরণে প্রাণ-মন সমর্পণ করল। মৈমনসিংহ গীতিকার ধারায় এর স্থান একটু ভিন্নতর।

রূপবতীর মধ্যে এমন কতকগুলি ভাব-বীজ ছিল যাতে কাব্যটির ট্রাজিক-পরিণতির সম্ভাবনাই ছিল অধিক। মিলনান্ত পরিণতি কাব্যটির প্রাণধর্মের সঙ্গে সম্পূর্ণ সামঞ্জস্যপূর্ণ নয় বলেই মনে হয়। নবাবের রূপমোহ থেকেই রূপবতীর ভাগ্যবিপর্যয়ের সূত্রপাত। কিন্তু হঠাৎ বিনা কারণে রূপবতীর উপর থেকে তার লোলুপ-দৃষ্টি অপসারিত হল। অন্ততঃ নবাবের এই লালসায়ই মলুয়া, দেওয়ান ভাবনা প্রভৃতি গীতিকার ত্রায় রূপবতীকেও বেদনাত্মক পরিণতিতে সমাপ্ত করত। দ্বিতীয়ত, রূপবতী এমন একটি লোককে স্বামীভাবে গ্রহণ করেছে যে তাদের গৃহভৃত্য মাত্র এবং যার সঙ্গে তার জড়য়ের কিছুমাত্র পূর্বসম্পর্ক ছিল না। রূপবতীর চরিত্রকে এই ঘটনাটিই Tragic hero-এর মর্যাদা দিতে পারত। কিন্তু রূপবতীকে ধর্মের নামে সবকিছু স্বীকার করবার ক্ষমতা দিয়ে কবি তার চরিত্রের এই প্রকৃত সম্ভবনাময় বৈশিষ্ট্যটিকে হেলায় হারিয়েছেন। তৃতীয়ত, রাজা যখন আপন অপমানের জ্বালা নিবারণের জন্ত মদনকে হত্যার চেষ্টা করতে লাগলেন, তখনও যে অনিবার্য ট্রাজেডির আশঙ্কা অল্পভূত হয় তাও যেন জোজবাজীর মতই গুলাই-এর হস্তক্ষেপমাত্র অপসারিত হয়েছে। কাজেই এর মিলনান্ত পরিণতিতে বাহ্যিক উপকরণের যে পরিমাণ সমাবেশ ঘটেছে,

চরিত্রবৃত্তি বা ঘটনাপতির আশ্রয় তাৎপর্যে সেটুকু আভাসিত হয় নি।

কলে রূপবতীর চরিত্র আমাদের কাছে স্পষ্ট রেখায় ধরা পড়ে না। তার মধ্যে কমলার দুঃসাহসিক কর্মতৎপরতা নেই, সুনাইএর স্তায় স্বাধীনভাবে স্বামীবরণের সাহসও নেই, আর মছরার স্তায় মুক্তহরিণীর লঘুপদ-গতিও নেই। তার অনেক কান্না সবেও সে একান্ত মামুলী।

কমলা

কাহিনী-গ্রন্থে কমলা কিন্তু প্রায় ক্রটিহীন। কারাকুনের চক্রান্তে পিতা-ভ্রাতাসহ কমলার ভাগ্যবিপর্যয় এবং আপন বুদ্ধি ও সৌন্দর্য্যবলে লুপ্ত সম্পদ ও সন্ন্যাস পুনরুদ্ধারই হল মোটামুটিভাবে কাহিনীর বিষয়বস্তু। লেখক কাহিনীর অধিকাংশই নিয়োজিত করেছেন একদিকে কারাকুনের প্রণয়ভিলাষ, প্রত্যাখ্যান ও প্রতিশোধ গ্রহণে, অন্যদিকে প্রদীপকুমার ও কমলার প্রণয় এবং পিতা ও ভ্রাতার উদ্ধারের মধ্যে। কমলার ভাগ্য-বিপর্য্যেব পরে আরও দুটি ঘটনা কাহিনীর অগ্রগতিকে নিয়ন্ত্রিত করেছে,— মামাবাড়ী থেকে পলায়ন এবং মৈবাল বন্ধুব বাড়ীতে আশ্রয় গ্রহণ। কিন্তু ঘটনা-দুটি কোথাও পল্লবিত হয়ে কাহিনীর অগ্রগমনকে বাধাগ্রস্ত করে নি। মামাবাড়ী কিংবা মামা-মামীর কোন বিস্তৃত বর্ণনা নেই, আছে মামার পত্র এবং আত্মমর্গাদা রক্ষায় কমলার নীরবে গৃহত্যাগ,—কমলাব জীবন-কাহিনী ও চরিত্রের পরিণতিতে এটুকুই প্রয়োজন। অপর ঘটনাটিও প্রয়োজনানুসারে সংক্ষিপ্ত। পার্শ্বকাহিনীর একাধ্র একমুখীন সংক্ষেপিত উপস্থাপন সচেতন কবিমানসের পরিচয় বহন করে।

অন্ততঃ এ-পরিচয় দুর্লভ নয়। গল্পের ‘বৃত্তাকার গঠন-সৌষ্টব্য সহজেই আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। প্রারম্ভের পরিপূর্ণ স্নেহ ও আনন্দ থেকে বিপর্য্যের ঘন অন্ধ তমিশ্রা ভেদ করে আবার পরিপূর্ণতার স্নেহ ও আনন্দে প্রত্যাবর্তনে—এমন কি ছুই প্রান্তের মধ্যবর্তী কাহিনী-অংশের গ্রন্থনেও—বৃত্তাকার অল্পবর্তন লক্ষণীয়। কারাকুনের লালসা-লোলুপ দৃষ্টি পড়ল কমলার উপরে, সে দূতী নিয়োগ করল, দূতী হল প্রত্যাখ্যান,—কারাকুন প্রতিহিংসা গ্রহণের সংকল্প করল। কমলার অজ্ঞাতেই তার জীবনচর্যা ধীরে ধীরে প্রারম্ভের আনন্দ ও স্নেহ থেকে বিচ্যুত। তারপর বিপদের কালোমেঘ আরও ঘনিষে উঠেছে, কমলার পিতা ও ভ্রাতা বন্দী হয়েছে, কারাকুনের অত্যাচার থেকে বাঁচবার চেষ্টায় মাতা-কন্ডাকে মাজুলালয়ে আশ্রয় নিতে

হয়েছে। কিন্তু আরও বিপদ অবশিষ্ট ছিল। মিথ্যা জুখামের হাত থেকে আপনার সম্মান ও মর্যাদা রক্ষা করতে সেই শেষ আশ্রয়টুকু ত্যাগ করতেও বাধ্য হল। ভাগ্য বিপর্যয়ের এ চরম অবস্থা,—অন্তত কমলা গল্পে এইটিই climax। এর পরে গোপালকের গৃহে আশ্রয় গ্রহণ। গল্পের গতি খুব ধীরে কিন্তু নিশ্চিতভাবে বস্তুর অপরাধের পরিক্রমা সূত্র করেছে। হঠাৎ এক শুভ প্রভাতে মুন্সিল আসান এসে তার যাবতীয় সমস্তার সমাধান করে দেয় নি। ধীরে ধীরে ঘটনা আপন অনিবার্যগতিতে এগিয়েছে, আর কমলার সক্রিয় ভূমিকা প্রতিটি ঘটনার সুযোগ্য ব্যবহারে ক্রমেই আপন পরিপূর্ণ প্রাপ্তির নৈকট্য পেয়েছে। কেবল কাহিনীর গতিপ্রবাহেই এই গোলাকৃতি সম্পূর্ণতা নেই, সুরের উত্থান-পতন, উল্লাসের ক্ষতলয়ে ও বেদনার বিলম্বিতও এরই দ্যোতনা। হাশু-কোতুক রস রহস্য থেকে গভীর বিষমতা, সুগভীর সহনশীলতা এবং সমাপ্তির আনন্দোজ্জ্বল প্রদর্শন। কমলার প্রণয়-ব্যাপারটি কাহিনীর শেষের দিকে উপস্থাপিত হওয়ায় ‘নতুনতর ভাব কেন্দ্রের বিলম্বিত উপস্থিতি’ (late introduction of new purpose) বলে আপত্তি করা চলে। কিন্তু সূত্রের পর্যবেক্ষণে প্রমাণিত হবে যে প্রদীপকুমার কমলার জীবনে যত বড় ভূমিকাই গ্রহণ করুক, কমলার যে কাহিনী এখানে পরিবেশিত, তার প্রণয়-সে-গল্পের অংশমাত্র। কমলার কাহিনী এক বীর্যময়ী নারীর সর্ববিষ-বিপর্যয় উত্তীর্ণ হয়ে আত্মপ্রতিষ্ঠার কাহিনী—প্রদীপকুমারের সঙ্গে তার প্রণয় এরই একটি অবিচ্ছেদ্য অধ্যায় মাত্র; তাই তার আবির্ভাবের সঙ্গে সঙ্গে কমলা-রূপান্তর পূর্বতন খ্যাতি পবিত্যাগ করে নব পথ পরিক্রমায় বেরিয়ে পড়ে নি।

কমলার লেখক গল্প বলতে জানেন, কাহিনীর সচেতন গ্রন্থন-নৈপুণ্যে তারই প্রমাণ।

চিকণ গোয়ালিনীর চরিত্রটি একটু বিস্তৃত পরিচয়ের ‘অপেক্ষা রাখা’। বচনার কাল সম্বন্ধে নিশ্চিত সিদ্ধান্ত না থাকায় বিদ্যাহন্দরের হাঁরা মালিনী অথবা কমলার চিকণ গোয়ালিনী কে কার পূর্বসূরী বলার উপায় নেই। তবে এ জাতীয় চরিত্রের জড় শ্রীকৃষ্ণকীর্তনের বড়াই বড়িতে গিয়ে ঠেকবে বলে মনে হয়। মৈমনসিংহ অঞ্চলে প্রাপ্ত অনেকগুলি গীতিকায় এ ধরনের চরিত্র-পরিকল্পনার পরিচয় মেলে। হয়ত গ্রামীণ সমাজ জীবনের বাস্তব অভিজ্ঞতা থেকেই এদের পরিকল্পনা সঙ্কলিত। ভারতচন্দ্র এই গ্রামীণ অমার্জিত পরিকল্পনাকে সূক্ষ্ম শিল্প-নৈপুণ্যে অভিযুক্ত করেছিলেন। কিন্তু চিকণ গোয়ালিনীর

চিহ্নটি হীরামালিনীর পাশে দাঁড় করালে শিল্পকর্মের বিচারে নেহাৎ অযোগ্য বিবেচিত হবে না। বিশেষ করে ‘মল্লয়া’ কাব্যের নিতাই কুটনীর সঙ্গে তুলনা করলেই চিকণের স্রষ্টার শ্রেষ্ঠত্ব নিঃসংশয় হবে।

চিকণ বিচক্ষণ ব্যবসায়ী, নারীসেহের ব্যবসারে সে সিদ্ধিলাভ করেছে। তার বিচক্ষণতা লোকমুখে অলৌকিকতার দ্যোতক হয়ে দাঁড়িয়েছে। বিশেষ করে গৃহস্থের স্ত্রী-কন্যাদের কুলত্যাগের ব্যাপারে তার ভোজবাজী আর বাহু-বিদ্যার অব্যর্থতা মানুষের ভীতিপূর্ণ বিশ্বাস আকর্ষণ করেছে। কমলাকে পাপ-কুণ্ডে নিমজ্জিত করবার অস্ত্র যে চাতুর্যময় বক্রপন্থার আশ্রয় সে গ্রহণ করেছিল তা তেই প্রমাণ তার সম্বন্ধে লোকজ্ঞতির ভিত্তিতে কতটা সত্য ছিল। কমলা অতি সরল কৌতুকের সঙ্গে যখন বলল—

পূর্ব-জন্ম কথা মোর শুন দিয়া মন ।
 স্বর্গেতে আছিহু মোরা রতি আর মদন ॥
 শাপেতে পড়িয়া জন্ম মানুষের ঘরে ॥
 মানুষের সাধ্য নাই মোরে বিয়া করে ॥
 দেখহ আমার রূপ চান্দে কিরণ ।
 আমারে ভোগিতে নাই মানুষ এমন ॥
 সেই মনে চিন্তা করি বিরলে বসিয়া ।
 ধরায় থাকিব কেমনে মদনে ছাড়িয়া ॥

চিকণ কিন্তু এই সহজ সরল কৌতুককে আপন হীন প্রয়োজনের কটাহে গালিয়ে নিল—

গোমালিনী কয় কস্তা শুন মোর কথা ।

সত্য কহিবাম যত না হইবে অন্তথা ॥
 একদিন দই লইয়া ঘাই স্বর্গপুরে ।
 পথেতে লাগাল পাই তোমার মদনেরে ॥
 তোমার লাগিয়া মদন ফিরে পাপল হইয়া ।
 আশমানের চান্দ যেমন আমারে পাইয়া ॥
 মদন কহিছে তুমি থাক মর্তপুরে ।
 একদিন নি দেখিয়াছ আমার রত্তিরে ॥
 দই দুধ বেচ তুমি বাণ রাজার বাড়ী ।
 রত্তির বিরহানলে আমি জইল্য। যরি ॥
 আমি কইলাষ রতি তোমার রাজার ঘর আলা ।

জনম লইয়াছে কজা নামেতে কমলা ॥
 বাড়ীঘরের কথা কইলাম বাপ-মায়ের নাম ।
 উবুং হইয়া মদন করে আমারে পত্তাম ॥
 একখানি পত্র মদন যত্নেতে দিখিয়া ।
 যত্ন করি আঁচে মোর দিয়াছে বাকিয়া ॥

মদনের পত্র বলে সে কারাকুণের প্রস্তাবটি কমলার হাতে তুলে দিল ।
 অননুकरणीय বক্তৃতা সরস বাচনভঙ্গী এবং ক্ষুরধার তীক্ষ্ণ বুদ্ধি ও চাতুর্ধ্য এই হীনমনা
 স্থগ্যা নারীকে সাহিত্যিক রসের দরবারে উচ্চ আসনে বসিয়ে রাখবে ।

কমলা উপযুক্ত নায়িকা-চরিত্র । কাহিনীর প্রথম থেকে শেষ পর্যন্ত
 নিঃসন্দেহে সে-ই কেন্দ্রবিন্দু এবং প্রধানতম নিয়ন্ত্রী শক্তি । সমগ্র কাহিনীতে
 কমলার doing ও suffering-ই সর্বাধিক । এবং তারই সচেতন সক্রিয়তা
 suffering-থেকে উদ্ধারের কারণ আর বিপদমুক্তির পটভূমিকায় তার
 হাস্যোজ্জ্বল সর্বকামনা-চরিতার্থতায় কমেডির রস-নিষ্পত্তি । কমলাই কাব্যের
 নায়িকা (কিংবা নায়ক), এ কাব্যের কোন নায়ক নেই, বিরোধী শক্তি হিসেবে
 কারাকুণের এবং গোণ সাহায্যকারী হিসেবেই প্রদীপকুমারের ভূমিকা
 নিঃশেষিত । মধ্যযুগীয় আবহাওয়ায় এ জাতীয় চরিত্র-কল্পনা আমাদের বিশ্ব
 জাগায় । তার চরিত্রে মূল্যপ্রেমের আদর্শই জয়যুক্ত নয়, পরিবারতন্ত্রের নানা
 প্রয়োজনে ও কর্তব্যে তার প্রেম সংঘম কঠোর এবং যুক্তিসীমিত । দৃঢ়
 আত্মপ্রত্যয় ও আত্মসম্মান, দৃঢ়তর সংঘম ও নির্ভা এবং দৈবের বিরুদ্ধে
 একক সংগ্রামের দুঃসাহসী অটলতায় কমলা চরিত্র ব্যক্তি স্বাতন্ত্র্যে উজ্জ্বল ।
 কিন্তু ব্যক্তিত্ব বোধক এই গুণধর্মের সমন্বয়ে সে তার যৌবনাবেগ বিস্মৃত নয় ।
 যৌবনচেতনার বিচ্ছুরিত রসকৌতুকে তার স্বাতন্ত্র্য আরও স্পষ্টভাবে চিত্রিত ।

কমলাকে সার্থক কমেডি হিসেবে অভিনন্দিত করা চলে । কমলার দেহ-
 সৌন্দর্য যেমন তাকে বিপদের গভীর তাণ্ডবে নিক্ষেপ করেছে তেমনি মহত্তর
 সার্থকতায় প্রতিষ্ঠিতও করেছে । বিশেষ করে কমলা-জীবনের বিপর্যয়ের
 কারণগুলি বহিরাগত । কামিনীর জন্ত কারাকুণের ষড়যন্ত্র কাঞ্চনলাভে নিষ্ফল
 —এই তো স্বাভাবিক । রূপবতীর জ্ঞান এর চারিদিকগত কোন অন্যতর
 তাৎপর্য নেই । সর্বোপরি কমলার চরিত্রবৈশিষ্ট্য, বিশেষত রহস্য-মধুরতা গল্পটির
 আবহাওয়াকে অনেকাংশে কমেডির উপযোগী করে তুলেছে ।

দস্যু কেনারামের পালা

কেনারামের পালা ভাববস্তুর অভিনবত্বে সহজেই আমাদের হৃদয়াকর্ষণ করে। মৈমনসিংহ গীতিকায় সংকলিত পালাগুলি প্রেম-কেন্দ্রিক। পূর্ববঙ্গ-গীতিকার অন্ত পালাগুলিতে বিষয়বস্তুগত বৈচিত্র্য আছে। কেনারামের পালায় মানব-জীবন ও চরিত্রের উপর কাব্যরসের সুগভীর প্রভাব কাহিনী-আকারে বিধৃত হয়েছে।

কেনারাম নামক দস্যুর জীবনের যে পরিবর্তনের চিত্র এখানে অঙ্কিত তার পরিকল্পনায় রসাকরনের ঋষি বাস্তবিকিতে রূপান্তর-কাহিনীর প্রভাব পড়া অসম্ভব নয়। তবে কেনারাম-কাহিনীর বিশেষত্ব এখানে যে তার চরিত্র-বিবর্তনের মধ্য দিয়ে সাহিত্যরসের এক অপূর্ব অলৌকিক প্রভাবের ব্যঞ্জনা পাঠকমনে দানা বেঁধে ওঠে। বাস্তবিক-কাহিনীতে রামনামের প্রভাবের ধর্মীয় তাৎপর্য যে-পরিমাণ মহিমাষিত করবার চেষ্টা হয়েছে কেনারামে তা মিলবে না। কেনারামের চিত্তে মনসা দেবী সম্পর্কীয় কোন একটা ধারণা সঞ্চারিত করবার চেষ্টা কাব্যমধ্যে আছে। তবে তার আত্মস্তিক মূল্য নেই। কাব্যসৌন্দর্যই যে মূলতঃ এর জন্ত দায়ী, তা বর্ণনা সৌকর্যে সত্য হয়ে ওঠে।

কাহিনীতে ঘটনা-বাহুল্য নেই। একমাত্র মনসার ভাসানগান একটু বিস্তৃতভাবে বর্ণিত হয়েছে। চরিত্রবিকাশে এর গুরুত্ব যতই থাক, আত্মস্তিক দৈর্ঘ্যে কাহিনী-সংহতিব হানি ঘটেছে। পরবর্তী পালাগায়নবা এই দৈর্ঘ্যের জন্ত দায়ী কিনা এমন সন্দেহ একেবারে অকারণ না-ও মনে হতে পারে। তবে লেখিকা মূলেও ভাসানগানের খানিকটা অল্পপ্রবিষ্ট করিয়ে ছিলেন বলেই মনে হয়। কেনারামের চরিত্রেই এই বিপুল সম্পূর্ণ পরিবর্তনের আকস্মিকতাকে কালগত রিস্কৃতিতে কিছুটা সহনীয় করে নেওয়া তাঁর উদ্দেশ্য থাকতে পারে। ভাসানগান-বর্ণনার ফাঁকে ফাঁকে কেনারামের চিত্তগত প্রতিক্রিয়া-সম্পর্কেও মন্তব্য লক্ষণীয়। তবে একথা নিঃসংশয়িত যে কোনও যুক্তিবলেই এই আত্মস্তিক বিস্তৃতি সমর্থনীয় নয়, কারণ সংহত রসাবেদন এর দ্বারা শিথিল হয়ে পড়েছে।

এ পালায় ছুটি মাত্র চরিত্র। বংশীদাস কবি। রচয়িতার পিতা। কবি-কল্পা কবি-পিতার চরিত্র একেছেন, তথ্য হিসেবে এটি কৌতূহলোদ্দীপক। বংশীদাসের ভূমিকা সংক্ষিপ্ত কিন্তু উজ্জ্বল। কেনারাম যখন খাঁড়া হাতে সামনে দাঁড়াল, শিয়রা ভয়ে কাঁপতে লাগল, দস্যু অহঙ্কৃত বচনে জিজ্ঞাসা করল—
কেমন, ঠাকুর তুমি চেন কি আমারে ?

দ্বিজবংশী অকম্পিতকণ্ঠে উত্তর করলেন,—

পাপেরে দেখিয়া বল কেবা নাহি চিনে ?

সংক্ষিপ্ত ছুটি কথায় নির্ভীক সাধক-কবির যে চিত্রটি ফুটে উঠেছে তা সমগ্র প্রাচীন সাহিত্যের কবি-ব্যক্তিত্বের পরিচয়ের দিক থেকে সুন্দর ও সার্থক। যখন দস্যুর হাতে জীবনের যবনিকা আকস্মিকভাবে পতনোদ্ভূত, কবি শেষবারের মত স্মরণিত ভাসান গাইতে চাইলেন। আপন রচনার সঙ্গে কাবির সচেতন শেষ সম্পর্কের কারুণ্যজড়িত চমৎকারিত্ব মাত্র ছুটি পংক্তিতে জীবন্ত করে তুলেছেন কবি।

কেনারাম কাহিনীর মেরুদণ্ড। চরিত্রটি dynamic। ঘটনার উত্থান-পতন একে একটা নির্দিষ্ট পরিধতির দিকে নিয়ে গেছে। কেনারাম মনসার বব-পুত্র। ভক্তচিন্তের এই উল্লেখের কাহিনী ও চরিত্রগত কোন গুরুত্বই রচনা-মধ্যে অদৃশ্য হইয়া গিয়াছে। কেনারামের জীবন-প্রবাহ-নিয়ন্ত্রণে এই দেবীটির কোন হাতই ছিল না, সবটাই তার স্বভাব ও পরিবেশের ঘাত-প্রতিঘাতের মধ্য দিয়ে ঘটেছে।

কেনারাম বাল্যবয়সেই মাতাকে হারিয়ে মাতুলালয়ে প্রতিপালিত। ছুটিবছর সময় শিশু কেনারামকে বিক্রয় করে দেওয়া হয়। এই পরিবারের সাতটি পুত্রই ডাকাত। ফলে—

ধাক্কিঘাত কেনারাম তাদের সহিত।

অল্পেতে হইল এক মন্ত ডাকাত ॥

বাস্তব পরিবেশ-বিশ্লেষণাত্মক মনস্তত্ত্ববিদ্যার সাহায্যে যেন কেনারাম-চরিত্রের এই প্রারম্ভ-অংশটি রচিত।

কেনারাম ডাকাত হল। নরহত্যা তার পেশা—বরঞ্চ বলা চলে নেশা—হয়ে দাঁড়াল। সমগ্র জালিয়া হাওর তার ভয়ে কাঁপতে লাগল। কেনারামের নরহত্যার পেছনে অর্থলোভ নেই, আছে এক প্রচণ্ড জীবন-বিরোধী চেতনা। জীবনের কাছ থেকে সে যা পেয়েছে চরম আক্রোশে যেন চলছে তারই প্রতিদান—

বাঘ যেমন মারে জন্তু খেলিয়া খেলিয়া।

এহি মতে মারে ছুই মাছুর ধরিয়া ॥

কিন্তু এর মধ্যেও কেনারাম চরিত্রের ভবিষ্যৎ পরিবর্তনের বীজ উন্মূল রয়েছে। সংসারের সঙ্গে মাছুরের সঙ্গে কোন মেহের সম্পর্ক রচনা করে নি কেনারাম,

অর্থ-সম্পদের সঙ্গে নেই তার কোন প্রয়োজনের, কোন লোভের সম্পর্ক। একদিকে এই নিরোঁড়, নিরাসক্ত মন আর অপরদিকে মানবজাতির প্রতি চরম ঘৃণাজাত প্রচণ্ড হিংসা। নরহত্যাজাত একটি কড়িও গ্রহণ করে না কেনারাম। সে বলে—

না দেখে মানুষ জন বনেব পশুপাখী।

যার ধন তার কাছে লুকাইয়া রাখি ॥

বংশীদাস অবাক হয়ে জিজ্ঞাসা করেন—কার ধন, আর কার কাছেই বা লুকিয়ে রাখ ? উত্তরে—

কেনা' কহে, এ ধন সকলি মাটির।

মাটিতে লুকাইয়া রাখি যুক্তি করি স্থির ॥

মাটিতে মিশিয়া ধন যাউক মাটি হইয়া।

মানুষ যে নাহি পায় সে ধন খুঁজিয়া ॥

দুর্দান্ত এই নরঘাতকেব মনে পার্থিব ভোগলালসাব বিরুদ্ধে আসক্তিশীনতার এমন একটি স্পষ্ট সূত্র যদি না থাকত তা হলে অজস্র ভাসানগানের সৌন্দর্যও তার চরিত্রে পরিবর্তন আনতে পারত না।

কেনারামের মনে শেষদিকে একটু পাপভীতি দেখা দিয়েছে। কিন্তু সব কিছু ছাপিয়ে সাহিত্যরসের অলৌকিক চমৎকারিত্বের প্রতি একটা তীব্র আকর্ষণই ব্যঞ্জিত হচ্ছে এখানে। বিজ্ঞ বংশীর গানে কেনারামের কাছে জীবনের অবগুপ্তিত একটি দিক খুলে গেল। এ এক নতুন জগৎ। জীবনেব কঠিনতম বেদনার অশ্রুও এখানে আনন্দরসের নিটোল মুক্তা হয়ে জমে উঠেছে। এ রাজ্যে তাই কেবল মানুষ আর সৌন্দর্য। হিংসা-কুটিল, দিকার লাঞ্ছনাব পূর্বানো জীবন সে জীর্ণ বস্ত্রখণ্ডের মত পবিত্যাগ কবল, হাতে তুলে নিল সুরে বাঁধা একতার। মনসা-ভক্তির যে ছ একটি কথা আছে তা বাচ্যার্থেই সীমাবদ্ধ। ফলে মানবচিন্তার পরিচয় এবং শিল্পের সৌন্দর্য-ক্ষুরণে বিধা অল্প।

কাজলারেখা

এটি একটি রূপকথা। দীনেশবাবু এর নাম দিয়েছেন গীতিকথা। ‘রূপকথা’ নামটির মধ্যে কল্পনার ঐশ্বর্য ও বহু-ব্যবহৃত ভাবসমূহের যে ব্যঞ্জনা আছে ‘গীতি-কথা’ শব্দটির মধ্যে তা নেই, কিন্তু এ নামটি এ জাতীয় কাব্যের আদিকগত একটি বিশিষ্ট পরিচয়ের দিকে ইঙ্গিত করে। গীতিকা-সাহিত্যের

সঙ্গে এর আঙ্গিকের পার্থক্যটি সহজেই লক্ষ্যীয়। গীতিকা ও গীতি-কথার আঙ্গিকগত পার্থক্যের প্রধান কারণ এদের ভাষার পরিবেশগত বিভিন্নতা ও পাঠক-শ্রোতাদের শ্রেণীগত পার্থক্য। গীতিকাগুলি গ্রামীণ মাহুকের আসরে গীত হোত, গীতি-কথার আসরে শিশু-কিশোরদের একাধিপত্য, সেখানে কোন সঙ্গীত-শিক্ষিত গায়ন, দোহার ও বাজবজের সহযোগ ছিল না। কাজলরেখা গীতি-কথাটির প্রারম্ভেই সভাঙ্গনের নিকট আবেদনের যে কয়েকটি পংক্তি আছে মূল রূপকথার সঙ্গে তার কিছুমাত্র যোগ ছিল বলে মনে হয় না। ঠাকুরমা, দিদিমার গীতিশিক্ষা-অনভিজ্ঞ কণ্ঠই যথেষ্ট মূল্যবান বলে বিবেচিত হত। শিশুদের প্রাণে বৈচিত্র্যের চাহিদা সমধিক। তাদের কোতুলক পরিতৃপ্ত করতে হলে যেমন ঘটনার তেমনি বর্ণনাভঙ্গিরও বারবার পরিবর্তন প্রয়োজন। একটানা গল্পের নীরসতা ও একটানা পঙ্খের জিমিত ঘটনা-হীনতা থেকে বাঁচবার জন্যই রূপকথার কথকরা গল্প-পঙ্খের মিশ্রিত আঙ্গিকের দিকে ঝুঁকেছিলেন বলে মনে হয়।

‘কাজলরেখা’র কখন-ভঙ্গি একটু অমূসরণ করলেই এই গল্প-পঙ্খ ব্যবহাব পদ্ধতিব পেছনে কিছুটা শিল্পবুদ্ধির পরিচয় মিলতে পারে। গল্পটি যখন ষাত-প্রতিষাতের মধ্য দিয়ে অগ্রসর হয় তখন গল্প-কখনভঙ্গিই গ্রহণ করেছেন বক্তা। আবার কথোপকথনের যে অংশে নায়ক-নায়িকার আত্যন্তিক বেদনা বা আনন্দোজ্জ্বল প্রকাশিত হয়েছে কিংবা কাহিনীর যে সব স্থানে কথক তাঁর স্বনয়ের সব আলো ফেলতে বা শ্রোতাদের সমগ্র মনযোগ ও সংবেদনা আকর্ষণ করতে চেয়েছেন সেখানে কবিতার ছন্দস্পন্দনের আশ্রয় অনিবার্য হয়ে উঠেছে। তবে এ ব্যাপারে সচেতন শিল্প-বুদ্ধির প্রয়োগ সর্বত্র ঘটে নি।

গীতি কথার প্রযুক্ত গল্পভাষাও বিশেষ আলোচনার দামগ্রী। অবশ্য কাজলরেখা প্রভৃতি রচনার গল্প লোকের মুখে মুখে বহু পরিবর্তিত হয়ে বর্তমান রূপ নিয়েছে। কাজেই তার মূল চেহারা সযত্নে কিছু বলা শক্ত। যা হোক, এই গল্পভাষার মধ্যে এমন একটা সহজ সাবলীল গতি আছে যা রূপকথার রূপনির্মাণে বিশেষ উপযোগী। এই গদ্য কবিতার অনেকটা কাছাকাছি। এর মধ্যে যেন একটা ছন্দের স্পন্দন শোনা যায়।

বৈমলসিংহ গীতিকার সংগ্রহে এই একটি মাত্র রূপকথা স্থান পেয়েছে। এটি সঙ্গে অন্যান্য কাব্যগুলির তুলনামূলক আলোচনা করা যেতে পারে।

শিশুদের অল্প উদ্ভিষ্ট এই রচনায় কল্পনা-কল্পনিকতা এবং বাস্তবের সীমা-
রেখা মুছে গেছে। আর গীতিকাগুলিতে রোমান্স-মূলভ কবিকল্পনার
প্রাচুর্য থাকলেও বাস্তবের সঙ্গে তার সমস্ত যোগ ছিন্ন হয় না। সেখানে
সম্ভব-অসম্ভবের প্রশ্ন আছে, প্রাপ্য-অপ্রাপ্যের মধ্যে স্পষ্ট সীমারেখা টানা
হয়েছে। কারণ এর রস-উপভোক্তার জীবন-অভিজ্ঞতা ব্যাপকতর, গভীরতর।

কাজলরেখায় একের পর এক অসম্ভব ঘটনা ঘটেছে। কথায়
কথায় সবাগর এবং রাজার ভাগ্য-বিপর্যয় ঘটেছে। হুচ-রাজার মৃত্যু ও
জীবনলাভ সবই তো আমাদের দৃষ্টিতে একান্ত অবাস্তব। ধর্মমতি শুক
যতই অলৌকিক বুদ্ধি ও জ্ঞানের পরিচয় দিক তাকে সত্য বলে কোন্ বয়স্ক
লোক স্বীকার করবে? অপরপক্ষে সোনাই ও মহয়ার আত্মদান নিত্যকার
ঘটনা না হলেও, কল্পনার কিছুটা রঙ লাগলেও বাস্তব। কেনারামের মত
দস্যুর গান শুনে পরিবর্তিত হবার কথা সচরাচর শুনা যায় না, কিন্তু কেনাবাম
পালার ঘটনা ও চরিত্র-বিবর্তন সম্পূর্ণ সত্য (convincing) বলেই মনে হয়।
লীলা ও মদিনা প্রিয়তমের বিরহে যে প্রাণত্যাগ করল—তার মধ্যে কবি-
কল্পনার লীলা আছে ঠিকই, কিন্তু একে রূপকথার অবাস্তবতায় ঠেলে দিতে
বোধ হয় কেউই রাজী হবে না।

বহু বাধা-বিপত্তি সবেও কাজলরেখার পরিণতিতে সর্বব্যাপী আনন্দ
থাকবেই। জীবনে যে আদর্শ সুখ দূরবর্তী রূপকথায় তারই খোঁজ মেলে।
কিন্তু জীবনামুগ কাব্য-কথায় বেদনাট্য পরিসমাপ্তিকে অনেক সময়ই পরিহার
করা যায় না। শৈবনসিংহ গীতিকার অনেক কবিতায়ই তার প্রমাণ মিলবে।

কাজলরেখার উপর নিয়তির অকারণ-উদ্ভূত ক্রোধ সহজেই লক্ষ্য
করা যায়। কাজলরেখার কি অপবাধ জানা যায় না, কিন্তু বারো
বৎসর ধরে শাস্তি তাকে ভোগ করতে হবে। এই দুঃখ-জাল ছিন্ন করার
চেষ্টা করলে তার দুঃখ আরও বেড়ে যাবে। কাজলরেখাও নিয়তির এই
প্রত্যাশকে মেনে নিচ্ছে। কর্মফল বা জন্মান্তরবাদের চিন্তামাত্র এখানে
নেই। গীতিকার এ জাতীর নিয়তিবাদ বা তার কাছে আত্মসমর্পণের
অবতারণা নেই। নারী সেখানে সমগ্র বিরুদ্ধ শক্তির সঙ্গে পাল্লা দিয়ে
আপনার ভাগ্য-নিয়ন্ত্রণের চেষ্টা করেছে—নিয়তির কাছে আত্মসমর্পণ করে নি,
তাকে পরিবর্তিত করতে চেয়েছে—কখনও কমলার মত সিদ্ধিলাভ কখনও
মহয়ার মত আত্মবিসর্জন করেছে। অবশ্য লীলা বা মদিনার মত আত্মবাতী
তপস্চর্চা ও মহনশীলতা রূপকথার নারীকা কাজলরেখার মধ্যেও মিলে।

কাজেই মনে হয় রূপকথা। আর গীতিকার নারীরা মূলত একই ধাতুতে গড়া।

রূপকথার বিশেষ রস-বিচারে কাজলবেধা সার্থক সৃষ্টি। ধর্মমন্ডি
স্তকের ভবিষ্যদ্বাণী যে আসন্ন বিপদের ঘনঘটায় শিশুচিত্তকে ভীরাক্রান্ত
কবে তা-ই বনমধ্যে নায়িকার নির্ধাসন, মন্দিরমধ্যে তাব প্রবেশ ও
স্বচরিত্র রাজপুত্র-দর্শন প্রভৃতি অলৌকিক ঘটনার মধ্য দিয়ে যখন নিবিড়
ভাবে ঘনিষে ওঠে তখন যে তাব কোতুল-বৃত্তি বিশেষভাবে চরিতার্থ হয়
তাতে সন্দেহ নেই।

১৩ ॥ কবি ভারতচন্দ্র ॥

॥ এক ॥

আঠেরো শতকের মাঝামাঝি। বর্গীর হাসামায় শেষ রেশটুকু বাতাস থেকে তখনও মিলিয়ে যায় নি। পলাশীর যুদ্ধের ভূমিকা তখন তৈরী হচ্ছে আলীনগর কলকাতায় আর রাজধানী মুর্শিদাবাদে। রাজসভায় প্রবেশ করলেন ভারতচন্দ্র—হাতে সত্ত্বসমাপ্ত কাব্য ‘বিদ্যাসুন্দর’। কৃষ্ণনগরের গাছের আড়াল আঁবড়াল থেকে সেদিন মুহূর্ত্তঃ কোকিলের বসন্ত-কুজন ভেসে আসছিল কিনা জানা যায় না, জানা যায় না সেদিন রাজপথের পাশে অজস্র অশোকপুঞ্জ যৌবনরাগে জ্বলে উঠেছিল কিনা। কিন্তু এটা বোঝা যায় যে মহারাজ কৃষ্ণচন্দ্র তখন গোপাল ভাঁড়ের রসিকতায় মশগুল। তার সরস বাক্যবাণে শতছিন্ন রাজসভা কেটে পড়ছে অট্টহাস্তে। অন্তমনস্ক ভাবেই হাত বাড়িয়ে কাব্যগ্রন্থটি গ্রহণ করলেন কৃষ্ণচন্দ্র, কবির দিকে তাকালেন একবার, ঈষৎ হেলল মহারাজের কীরিট-খচিত মস্তক—নিভূল স্বীকৃতির চিহ্ন। তারপরে গোপালের সর্বশেষ মস্তবোর কী একটা জবাব দিতে গিয়ে ঠিক তেমনি অন্তমনস্কতাব সঙ্গেই কান্যধানি সরিয়ে রাখলেন তাঁর আসনের একপাশে।

—মহারাজ, করছেন কি? সব রস বে গড়িয়ে গেল! চমকে উঠলেন কৃষ্ণচন্দ্র। গোপালের রসিকতা মুহূর্ত্তের জন্ত থেমে গেল। কবির কণ্ঠ যেন খানিকটা গলানো আর্তনাদ। তাঁর ঠোঁটের কোণে ব্যঙ্গ হাসির ঝাঁক রেখাটুকু কেউ দেখতে পেল কিনা জানি না। পে হাসিতে কি বেদনা ছিল?

কণিক স্তম্ভতা। তারপর আবার অট্টহাস্তে উচ্ছ্বসিত হয়ে উঠলেন মহারাজ, “গোপাল, কবি আজ তোমাকেও হারিয়ে দিল।” ভারত দাঁড়িয়ে রইলেন।

‘বিদ্যাসুন্দর’—রচনার সঙ্গে জড়িয়ে আছে এমনি একটা কিংবদন্তী; যা হয়ত সত্য নয়, কিন্তু সত্য তার হওয়া উচিত ছিল।

এই-ই কবি ভারতচন্দ্র ; তাঁর কাব্য অন্নদামঙ্গল,—আর তাঁর পরিবেশ বেদনা-বিলীর্ণ বাংলাদেশ । বর্তমান আলোচনার সংকীর্ণ পরিসরে এই কথাটাই একটু বুঝে নেবার চেষ্টা করব ।

॥ ছই ॥

আর্থ-সমালোচনায় এ ভক্তি হয়ত অচল, কিন্তু অন্নদা-মঙ্গলের ছই ছই ভারতের যে কবি-ব্যক্তিত্ব আমার চোখের সামনে জীবন্ত তাকে অল্প ভাষায় প্রকাশ করতে আমি পারি না ।

প্রাচীন আর মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যের সমগ্র আয়োজনের মধ্যে এই-ই সবে কবি-ব্যক্তিত্ব স্মৃতিত হবার চেষ্টার আৰ্ত্ত হয়ে উঠেছে ; এমন কি মুকুন্দরামের মত প্রতিভাবান কবির কাব্যেও যে কবি-মাহুঘের এই পরিচয়—ব্যক্তি-পরিচয় মেলে না, এ-প্রত্যয় বোধহয় নিঃসন্দেহ । বিজয়গুপ্ত তাঁর মনসামঙ্গলে আরাধ্যা দেবীর বন্দনা করতে গিয়ে যে কথাটি বলেছেন, সমগ্র প্রাচীন আর মধ্যযুগের কবিকুলের তা আন্তর-বিশ্বাস,—

আমি বটি যন্ত্র মাগো যন্ত্রী বট ভূমি ।

যা বলে বাজাও যন্ত্র তা বলিব আমি ॥

এ কেবলই মামুলী দেবী-বন্দনার কথা নয়, কবি-ব্যক্তিত্বের বিলোপসাধনের কথা । আর কেবল সচেতন ভাবে আপন কবি-শক্তিতে বিশ্বাস করবার ব্যাপারেই এই দ্বিধা আর অস্বীকৃতি নয়, এ তাদের সৃষ্টিকর্মের অন্তরে অন্তরে অস্থিহীনতা । বিজয়গুপ্তের মনসার ভাসান, কবিকঙ্কণের চণ্ডী কিম্বা ঘনরামের ধর্মমঙ্গল—কাব্য হিসেবে এদের দোষ-গুণ যাই থাক না কেন, এদের মধ্যে কি এদের স্রষ্টাকে খুঁজে পাওয়া যায় ? খুঁজে পাওয়া যায় কি কৃত্তিবাসকে আর কাশীরাম দাসকে তাঁদের বহুখ্যাত সুবিস্তৃত কাব্যের মধ্যে ?

এ জিনিসটা নতুন যুগের সাহিত্য-ধর্ম । প্রাচীন আর মধ্যযুগের সাহিত্য থেকে এখানেই আধুনিক সাহিত্যের মূল পার্থক্য । মেঘনাদবধ কাব্যে কেবল রাবণ চরিত্রেই মধুসূদনের self-representation ঘটে নি, সমগ্র কাব্যবস্তু আর কাব্যকলায় সেই বিরাট মাহুঘটি তরুণ গরুড়-সম সৌন্দর্যের ক্ষুধার আবেশে মূর্ত হয়ে আছে । কেবল মধুসূদনের নয়, কাব্যধর্মে কবি-ব্যক্তিত্বের এই স্মরণের উদাহরণ আধুনিক বাংলা সাহিত্যের সারা ইতিহাসটা জুড়েই ছড়িয়ে আছে ।

নবযুগের অব্যবহিত আগের পর্বে পুরানো এক কবির কাব্যে এর

প্রকাশ বিস্ময়কর। সমগ্র অন্নদামঙ্গল কাব্যে যেন এক বিরাট কবিপ্রাণ রাজসভার আদর্শে আপন মানস-সৃষ্টিকে আপনিই খণ্ডিত করেছে, বিচ্ছিন্ন করেছে, বিকৃত করেছে। এ খণ্ডন, এ বিকৃতি কবির সচেতন মন করেনি, বিশেষ পরিবেশে বিশেষ যুগপ্রেক্ষিতে এ ঘটনার স্বত্বধারণ করেছে তাঁর ব্যক্তিসত্তার সমগ্র গভীরতা—আর এই আত্মক্ষয়ী স্বপ্নের অবশ্রুতাবী পরিণাম ঘটেছে তাঁর অর্ধফুট সিনিসিজমে; কবি ভারতের ঠোঁটের ঐ বিকৃত হাসি, কণ্ঠের ঐ তীব্র আর্তনাদ আর বিদ্যাসুন্দরের গড়িয়ে যাওয়া আদিরসের স্রোতে কবির বেদনার্ত-রসিকতা প্রত্যক্ষ হয়ে আছে অন্নদামঙ্গল কাব্যে।

তাই সাহিত্য-বিচারের কোন আদালতে ভারতচন্দ্রকে বেত্রাঘাতের সুপারিশ যেমন অবাস্তব, তেমনি তাঁকে যুগ-স্রষ্টা বলে আত্মপ্লাষার প্রকাশটাও নেহাৎই অকৃতজ্ঞির অর্ধফুট গদগদ-ভাষণ; খাঁটি সমালোচনার দৃষ্টি আর ইতিহাসের নজির এদের পেছনে যুক্তির ঠিকানা দেবে না কোনদিন।

কবির কবি-জীবন আলোচনায় বসে তাঁকে ভালো কিংবা মন্দ নিঃসংশয়ে একটা কিছু চূড়ান্ত রায় দেবার ছেলে-মামুষী জিদটা ছাড়া চাই, অর্থাৎ বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসের অনেক স্তরে প্রগতি আর প্রতিক্রিয়ার যে বেগীবন্ধন রচিত হয়েছে তার দিকে পেছন ফিরে কোন যান্ত্রিক সিদ্ধান্ত ঘোষণা করা বা মেনে নেওয়াকে অস্বীকার করতে হবে, কেননা তা অনৈতিহাসিক; আর সাহিত্য বা সাহিত্য-সমালোচনা কোনটাই কলে তৈরী হয় না।

॥ তিন ॥

‘নগর পুড়িলে দেবালয় কি এড়ায়’—অন্নদামঙ্গল। রাষ্ট্রনৈতিক সংকট-সংঘর্ষ ও বিপ্লবমুখী অবস্থায় নিছক কাব্য-সৌন্দর্যের দেবালয়েও আগুন লেগেছে। একে কবি-চেতনার অর্ধফুট বাক্য হিসেবে গ্রহণ করাই সংগত। তবে এই চেতনাকে আধুনিক কবির উচ্চকণ্ঠ ও সচেতন ঘোষণার সঙ্গে এক করে দেখলে ভুল হবে—

I come down
From the burning roof

All over the burning town.— লুই আরগাঁ

ভারতচন্দ্রের এ-চেতনা মিশ্র ও একান্ত পরোক্ষ—তবে রামপ্রসাদের আত্ম-কেন্দ্রিকতায় তা নিঃশেষিত নয়।

বর্গীর আক্রমণের আর বিকৃত বর্ণনার প্রয়োজন নেই—তা আত্ম

ইতিহাসগত হয়েছে। চার চারবার তাদের অত্যাচারের নৃশংসতা পশ্চিম বাংলার একটা বৃহৎ অংশকে কেমন করে ঋশানে পরিণত করেছিল উৎসাহী পাঠক ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলাদেশের ইতিহাসে তার তথ্যবহুল বর্ণনা পাবেন। আর মুর্শিদাবাদের রাজতন্ত্র নিয়ে গুপ্তহত্যা, রক্তপাত আর রাষ্ট্র-বিপ্লব তো ছিলই, ছিল বিদেশী বেনিয়াদের সঙ্গে সংঘর্ষ, ছিল রাজের অন্ধকারে ষড়যন্ত্রের ফেনিল হলোহল।

গ্রামীণ বাংলার সমাজে ভাঙ্গন ধরেছে, বাংলার বাণিজ্য আর শিল্প পড়ে মার খাচ্ছে, অর্থনীতির মূল কাঠামোয় আর শ্রেণীবিচ্ছাদে সংকটটা তখন পৌছেছে চরমে। রাজনীতি আর অর্থনীতিতে একটা মৌস পরিবর্তন অগ্রগর্ত সম্ভাবনায় থর থর করে কাঁপছে। আর ইংরেজ-বিজয়ের পূর্বমুহূর্তের বাংলা দেশের ঐতিহাসিক নিয়তি সেই আগমন-সম্ভাবনাকে নীলকণ্ঠের বেদনায় ধারণ করেছে।

পুরানো মূল্যবোধের ভিত্তি ভঙ্গুর পরিণতির মুখোমুখি, ধর্মের একাধিপত্য আজ অপচিহ্ন, নীতিবোধ এবং জীবনের গভীর অনুধ্যান অবসিত।

প্রাচীনের বিদায়-বেদনা আর নতুনের গর্ভবন্ত্রণার এই মুহূর্ত বাংলাদেশের রাষ্ট্র-সমাজ, শিল্প-সাহিত্য সবক্ষেত্রেই গুরুত্বপূর্ণ ঐতিহাসিক সম্পদ। ধ্বংসই এর প্রত্যক্ষ রূপ, নতুন সৃষ্টির ভ্রূণ কোথায় তা জানা যায় না। সে যুগের রাষ্ট্রবিদ্বেষী তা জানেন নি, সে যুগের কবিদের চোখে এর সমগ্র পরিচয় নেই; তাই রামপ্রসাদের শান্তপদের আত্মকেন্দ্রিক ষড়রিপূবমনে, কিংবা তাঁর বিদ্যা-সুন্দরের নগ্ন রিঃসংসায়, দ্বিজ ভবানীর রামায়ণের অনাবশ্যক অনীলতার, জগৎরাম আর রঘুসুন্দরের আন্তরিকতাহীন কারুকর্মে—এই যুগপ্রবৃত্তির খণ্ডিত-প্রকাশ।

কিছু একমাত্র ভারতচন্দ্রই এই আংশিকতার অভিশাপ থেকে মুক্তি পেয়েছিলেন। তাঁর একক কবি-দৃষ্টিই সে যুগের সেই ধ্বংসের সর্বব্যাপকতা, মূল্যমানের মৌল পরিবর্তন-সূচনা ও অনাগত সৃষ্ট-ভ্রূণের সম্ভাবনাকে বিজ্ঞ করতে সক্ষম হয়েছিল। কিছু এই কবিচেতনা ও দৈনন্দিন জীবন-চেতনার স্পষ্ট চিন্তা বে আদৌ সমন্বিত হয় নি, তাও অবশ্য স্বত্বব্য।

ভারতচন্দ্রের কবি-ব্যক্তিত্বে এরই প্রকাশ।

॥ চার ॥

ভারতচন্দ্র সত্যকবি।

এ কেবল একটি তথ্যমাত্র নয়। এর তাৎপর্য অদূরপ্রসারী, কবি-

কল্পনা আর কলাকৌশলের অনেক পশ্চাৎভূমির সত্য ঐ একটি ঘটনার মধ্যেই লুকিয়ে আছে। পণ্ডিত সমালোচকদের মহলে ‘সাহিত্য কাদের জন্ত ?’—এ প্রশ্নটা যেমন পবিত্র সাহিত্য-সূত্র হিগেবে আপত্তিকর, তেমনি বাইরে থেকে আরোপিত রাজনৈতিক প্রচার-কৌশলের একটা অঙ্গ—তাই পরিত্যজ্য। কিন্তু এই জিদটা ছেড়ে দিলেই দেখা বাবে যে সমগ্র কবি-মানসের পরিণতি-সংঘটনে আর তাঁর সৃষ্টির মূল রস প্রেরণার ও প্রকাশভঙ্গির চারু-সম্পাদনে এটা একটা মৌল প্রশ্ন। আদি ও মধ্যযুগে আমাদের দেশে সাহিত্য-সৃষ্টির পেছনে যে সব প্রেরণা-ভিত্তি ছিল সেগুলি হল,—মসনদ, মন্দির, মঠ, মাঠ ও মেয়ে-মহল—অর্থাৎ রাজসভা (মসনদ), ধর্ম-সংস্থা (মঠ ও মন্দির) আর জনসাধারণ (মাঠ ও মেয়েমহল)। অবশ্য আমাদের সাহিত্য বিকাশের প্রত্যেকটি স্তরেই যে এদের মধ্যে পার্থক্যের সীমারেখাগুলি চৈনিক প্রাচীরের মত অলঙ্ঘনীয় ছিল তেমনটি মনে না করাই ঠিক। বহুস্থানেই তাদের একাধিক প্রেরণা-ভিত্তি কাছাকাছি এসেছে, আবার কচিং বা একেবারে সমন্বিতই হয়েছে। সাহিত্যের চবিজ্ঞে এই ঘটনাটির প্রতিফলন যে বাইরে থেকে আরোপিত মাত্র নয়, তার মূল থেকে উৎসবিত—এ কথা উদাহরণের সাহায্যে প্রতিষ্ঠিত না করলেও আজ আর অপ্রমাণিত থাকবে না।

‘কাদের জন্ত লিখি ?’—এ প্রশ্নটার সঙ্গে তাই জড়িয়ে আছে প্রেরণা-ভিত্তির কথা, কবি-চিন্তের শ্রেণী-আসক্তির মৌল প্রবৃত্তি। ব্যাপারটি জটিল আর কবি-মনেব গভীরতম স্তরে কখনও জানায় কখনও না-জানায় এর প্রক্রিয়া চলে—তাই সহজ করে সোজা কথার বলতে বিধা জন্মাতে পারে, কিন্তু কথাটা বহু-পরীক্ষিত সত্য।

ভারতচন্দ্র সভাকবি। একথা বললেই এমনি অনেকগুলি প্রশ্ন উত্তর দাবী করে, আর না বললে একটা প্রধানতম জিজ্ঞাসাই অগুচ্যারিত থেকে যায়।

কৃষ্ণনগরের রাজসভা আঠেরো শতকের দ্বিতীয়ার্ধের বাংলা দেশের একটা বড় জমিদারি দরবার। এর খুঁটিনাটি না হলেও মর্মগত প্রেরণার পরিচয় দরকার। উনিশ শতকের নতুন ইংরেজি কাল্পনিক চালু হবার আগে বাংলাদেশের রাজা-প্রজার সম্বন্ধটি ছিল একটু অভিনব। শোষণের ব্যবস্থার কঁক ছিল না ঠিকই, কিন্তু সীমারেখাটি নিশ্চয় বেড়ালাল হয়ে পড়েনি। রাজসভার বাইরে আর ভেতরে যাতায়াতের পথ তাই রুদ্ধ ছিল না একেবারে। কৃতিবাসের রাজসভার কাব্য তাই জনজীবন থেকে গ্রহণে যেমন সমৃদ্ধ,

জনজীবনের অন্তরতম আনন্দলোকে তেমনি তার প্রতিভা। আঠেরো শতক থেকেই রাজা-প্রজার এ-সম্বন্ধে কাঁটল ধরতে থাকে, আর সেই কাঁটলে কুড়ুল চালিয়ে একে ছ-ভাগ করে দেয় বিদেশী সরকার। কখনগরের এই নতুন রাজসভা জনজীবন থেকে বহুদূর—একদিকে ক্ষীয়মান ষোণল-ধরবারী বিলাস-ব্যসনের কৃত্রিম অহুকরণে, আর অপরদিকে গতানুগতিক শাক্ত-বৈকব-বন্দের মিথ্যা শাস্ত্রীয় আক্ষালনে এ দূরত্ব দুল্ভা-প্রায়। ভারতচন্দ্রের কাব্য-গঠনের এই পরিবেশ কেবলমাত্র প্রভাব হিসেবেই দেখা দেয় নি, তাঁর কবি-ব্যক্তিত্বকে তৈরী করেছে।

অন্নদামঙ্গলের শিব-পার্বতী কাহিনী তো বাংলার মাঠে ঘাটে ছড়িয়ে-থাকা গল্প থেকে মঙ্গলকাব্যের স্তম্ভ ধরে বাংলা কাব্যে স্থায়ী আসন লাভ করেছে। ভারতচন্দ্রের কবি-প্রতিভা এই বহু-প্রচলিত ধারায় যে সুদূর-প্রসারী পরিবর্তন করেছে তা গবেষণা করে আবিষ্কারের অপেক্ষা রাখে না। দরিদ্র দাম্পত্য-প্রেমের আদর্শ শিব-পার্বতীর কাহিনী তার জীবন-মাধুর্য হারিয়েছে অনেক পরিমাণে শাক্ত আর বৈষ্ণব মতের বশে; তব্বেই আক্ষালনকে সাহিত্যভাভ করতে গিয়ে কবি-প্রাণের অনেকটা অপচিত হয়েছে। কথাটা বোধ হয় ঠিক হল না, কারণ এ অপচয় কবি-প্রাণ-গঠনের রক্তে রক্তে অহুত্ব্যত।

দ্বিতীয়ত, বিদ্যাসুন্দরের বিশেষ রসধারায় রাজসভার বিশেষ দাবী মিটেছে। অবশ্য রাজসভার রুচি দাবী করল আর কবি তা মিটিয়ে ফেলতে ব্যাকরণ করে বসলেন—ব্যাপারটা ঠিক এমনি করে ঘটে নি, ঘটে না। তাহলে এ-কাব্য একটা ক্যারিকেচারে পরিণত হত। কবির মর্মগত-বেদনা ধরা পড়ত না এখানে। ঐ দাবী আর তা মেটাবার প্রবৃত্তি এই দুটোই যে ভারতচন্দ্রের কবি-প্রতিভার অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ এটা বুঝে নিতে হবে।

তৃতীয়ত, ভারতচন্দ্রের সেমি-সিমিক চটুল ও পরিহাস-প্রবণ—বরং ব্যঙ্গাত্মক-মনোভাব—ছড়িয়ে আছে সমগ্র কাব্যটির পরিকল্পনায়, চরিত্র-সৃষ্টিতে আর গঠন-নৈপুণ্যে। এর সঙ্গে সে যুগের রাজসভার প্রতিবেশের সম্পর্কটা অত্যন্ত প্রত্যক্ষ।

চতুর্থত, প্রকাশ-ভঙ্গির নাগর-বৈদগ্ধ্য, মার্জিত-নৈপুণ্য, সংকুত শিল্প-কলাকে নিঃশেষে আত্মসাৎ করার মধ্য দিয়ে একটি ব্যক্তিক কবি-ভাষার সৃষ্টি—এতো রাজকবির পক্ষেই সম্ভব। ভারতচন্দ্রের এই ভাষা-সৌধকে তাঁর সমগ্র প্রতিভা থেকে পৃথক করে দেখাটা কিছু নয়। এ-পর্বের অস্ত্রাঙ্ক

ভারত-সাহিত্যিকদের রচনায় এ বৈশিষ্ট্যটি সমগ্র কবি-ব্যক্তিত্ব থেকে পৃথক কেননা তা আরোপিত, কিন্তু ভারতচন্দ্রে আপন কবি-ব্যক্তিত্বের মধ্য দিয়েই এর স্বতোৎসারণ।

এ-গুলিকে যেভাবে পৃথক করে দেখালাম, আসলে অর্থাৎ ভারতচন্দ্রের প্রতিভায় কিন্তু তা পৃথক হয়ে নেই ; এ সব মিলেই ভারতের কবিত্ব—অন্ততঃ তার একটা প্রধান দিক আর এর পশ্চাত্পটে গোপাল ভাঁড়ের অট্টহাস্তের সরস-ঘোষণা আব বিলাস-কলার নৃপ-নিকণ।

॥ পাঁচ ॥

ভয়দেব সম্বন্ধে একটি সনেটে প্রথম চৌধুরী লিখেছিলেন :

ললিত লবঙ্গলতা ছন্দায় পবনে;
বর্ণে গন্ধে মাখামাখি বসন্তে অনন্দে ।
নৃপুব-ঝঙ্কারে আর গীতের তরঙ্গে,
ইন্দ্রিয় অবশ হয় তব কুঞ্জবনে ॥

উন্মাদ মদনরাগ জাগালে ঘোবনে,
বত্মমস্ত্রে কবিশুর দীক্ষা দিলে বঙ্গ ।
রণজ্ঞত চিহ্ন তাই অবলার অঙ্গে,
পৌরুষের পরিচয় আশ্রয়ে চুষনে ॥

পাণির চাতুরী হল নীবীর মোচন ।
বাণীর চাতুরী কান্ত কোমল বচন ॥

আদরিলে দেশ ভাসে অজরে জোয়ার ।
ডাকো ককি স্নেহ আসে করে করবাল,
ধূমকেতু কেতু সম উজ্জ্বল করাল,
বঙ্গভূমি পদে দলে তুরক সোয়ার !

মুসলমান-সৈন্তের বঙ্গ-বিজয় আর জয়দেবের আদরসাহসিক কান্ত-কোমল পদা-বলীর মধ্যে সম্বন্ধ আবিষ্কারকে নিশ্চয়ই কেউ বীরবলী রসিকতা বলে উড়িয়ে দেবেন না। দেশবিদেশের ইতিহাসের একটি গূঢ় তাৎপর্য কাব্যরূপে ধৃত হয়েছে এখানে।

মুসলমান জয় আর ইংরেজ বিজয় ; ইতিহাসের পুনরাবৃত্তি নেই, কিন্তু

পুরানোর নবরূপে আদা-বাওয়া আছে ।

ভারতচন্দ্রের কাব্যালোচনায় সব চাইতে চাঞ্চল্য এসেছে এই আদি-রসের অতি ব্যাপকতার প্রসঙ্গে ; কেউ কেউ নৈতিকতার আদালতে তাঁকে ক্রোধাতের রায় দিয়েছেন—তা আগেই বলেছি । কেউ কেউ আবার এ সব কিছুকে খৃষ্টীয় মোরালিটি-প্রবর্তিত রুচিবাগীশতা নাম দিয়ে এ অল্লীলতাকে ল্লীল বলে প্রমাণ করতে চেয়েছেন । আবার অনেকে বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসের ধারায় এই জাতীয় অল্লীলতার নিদর্শন-প্রাচুর্য দেখিয়ে সাফাই গেয়েছেন । ব্যাপারটি ভুল্লরী—আলোচনা-বিতর্কের বহু ধারায় তাই প্রমাণিত হচ্ছে । তবে কবি-কৃতিত্বের বিচারে বসে অমনি রায় দেবার প্রবৃত্তিটা না ছাড়লে নয় ।

ল্লীল বা অল্লীল, রুচি বা নীতির ওস্তাদক আলাপ নিয়ে আমরা ব্যস্ত নই ; আর ও-সব ব্যাপারের কোন সর্বমুখ্যত শাপকাঠি দাঁড় করানো গিয়েছে কিনা তাও জানা নেই । তবে বাংলা সাহিত্যের ধারার নিদর্শন তুলে এটা প্রমাণ করা চলে না যে ভারতচন্দ্র নরনারীর যৌন সম্বন্ধের একটা সুস্থ স্বাভাবিক ছবি এঁকেছেন । নরনারীব দেহ-মিলন বাড়লা কাব্যে একটা জুলুভ বস্তু নয় ঠিকই, কিন্তু বাংলা মঙ্গলকাব্যগুলিতে তার যা চিত্র তা জীবনের সর্বব্যাপকতায় সামঞ্জস্যপূর্ণ ও অপরিহার্য । অপর পক্ষে ভারতচন্দ্র বিদ্যা ও স্নান্নের মিলনের যে-চিত্র এঁকেছেন তার বাক্তজ্ঞিতে, তার বিপরীত বিহারে কী এক ত্রিরংসু মিথুন মূর্তি ছুটে ওঠে নি ? ল্লীলতার বিচার না করেই বলা যায় যে যৌন-সম্বন্ধের এ চিত্র বাংলা কাব্যের ধারায় ওত্তঃপ্রোতভাবে অন্তর্ভুক্ত হয়ে আসে নি যা বর্তমান কাব্যে একেবারে অপরিহার্য নয় । এ প্রবৃত্তিটা যুগের । রামপ্রসাদস্বর বিদ্যাসুন্দর, দ্বিজভবানীর অনুবাদ-রামায়ণে, জীবন মৈত্রেয় মনসার ভাসানে এবং ও-যুগের বহু বাংলা কাব্যে এর প্রমাণ স্পষ্ট — ভারতচন্দ্রে তার শিল্প কৌশলের চরম স্ফূর্তি ।

একটা সঠিক ধ্বংসের মুখে দাঁড়ানো-জীবনে, সর্বক্ষেত্রের ব্যাপক মূলা পরিবর্তনের মধ্যে এমনি একটা প্রবণতা অসম্ভব নয় । বিশেষ করে রাজ সভার ক্রীয়মান মোগলাই বিলাস-ব্যসন ভারতচন্দ্রে এই মনোবৃত্তির বিকাশ ঘটিয়েছে ।

প্রথম চৌধুরীর কবিতায় তারই ব্যঞ্জনা ॥

॥ ছয় ॥

ভারতচন্দ্রের কাব্যের আরাধ্যা-দেবীটি হলেন অন্নদা । এ রূপ-কল্পনার

তাৎপর্য বোধের জন্য ছুটিমাত্র ঘটনার উল্লেখ করব। বর্গীর তাণ্ডবে গঙ্গার পশ্চিম দিকের চাষীবা জোত-জমি ছেড়ে দিয়ে পালিয়ে আসে, কলে বহুশত বিঘা জমিতে ফলন বছরের পর বছর বন্ধ থাকে। দুর্ভিক্ষের করাল ছায়া ঘনিয়ে আসে। আর দ্বিতীয় ঘটনাটি হল রাজা কৃষ্ণচন্দ্রের একটা বিশ্বয়কর কৃত্য। ঐতিহাসিকেরা পর্যন্ত আশ্চর্য হয়েছেন এত অল্প সময়ে কি করে তিনি নবাব সরকারে দেনার ঐ বিরাট অঙ্কটা পরিশোধ ক'রে, আপন রাজকোষও পূর্ণ করেছিলেন। ঐতিহাসিকদের বিশ্বয়ের কোন কারণ নেই; প্রজাদের কাছ থেকে রাজা-জমিদারের আদায়ের ইতিহাসটা তারা জানেন না এমন নয়; আর এ-ঘটনা কেবল কৃষ্ণচন্দ্রের রাজ্যেই ঘটে নি, ঘটেছে সারা দেশ জুড়ে। বর্গী'ব আক্রমণে হত-সম্বন্ধ নবাব সরকার জমিদারদের উপরে যে বোঝা চাপিয়ে দিলেন কি করে জমিদারের এই সঙ্কট প্রজাদের ঘাড়ে গিয়ে চেপে বসে তা তো সহজেই অনুমেয়।

কাজেই অম্লের জন্য হাহাকার সারা দেশ জুড়ে না হ'ক, বিস্তীর্ণ অঞ্চল জুড়ে যে বেদনা-বিদারী কাহিনীর জন্ম দিয়েছিল, রাজসভার কবি তা ধরে রেখেছেন তাঁর কাব্যে। শিবের 'হা অন্ন হা অন্ন' বলে ঘুরে বেড়ানোর কাহিনীর প্রেরণায় যে অন্ধ কিছু নেই তা বলা যায় জোর দিয়ে। অন্নদা-পরিকল্পনার উদ্ভব ও ওখানেই। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে বাংলা মঙ্গলকাব্যে এই দেবীটির আবির্ভাব এই সর্বপ্রথম। .

ভারতচন্দ্রের ছুটি পংক্তির কথা বলি—

অন্নপূর্ণা যার ঘরে সে কাঁদে অম্লের তরে
এ বড় মায়ার পরমাদে।

এ-উক্তি শুধু শিবরূপী বাংলার কৃষক জনতার সত্যকার পরিচয় আছে, অন্নপ্রসারের অন্নভাবের বেদনা আছে, পৌরাণিক কাহিনীর পাতলা আবরণে এ-সত্য ঢাকা পড়ে না।

আর—

আমার সন্তান যেন থাকে দুধে ভাতে।

দুর্ভিক্ষ-ক্লিষ্ট মানুষের এই জীবন-প্রার্থনা সে-যুগের কবির কাব্যে যে এখন অপূর্ণ স্বরে বেজেছে তা বিশ্বয়কর ও শ্রদ্ধার যোগ্য। এই দুই পংক্তির বিদ্যুৎ-আলোর চকিতে ভারত-কবির যে মূর্তি চোখে পড়ে তা রাজপ্রাসাদের রত্নখচিত চূড়াকে অতিক্রম ক'রে উঁচু হয়ে আছে, ব্যথার সমুদ্র থেকে তাঁর সন্তোষিত হস্ত স্বর্ণে আশ্বাসের দিকে প্রসারিত, মুখে অক্ষর কবি-বাণী—

আমার সম্ভান যেন থাকে দুধে ভাতে ।

জীবনের প্রতি এই শ্রদ্ধা—মানুষের এই মূল্যবোধ, আদি আর মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যে ধর্মের আবরণ ঠেলে দেখা দিতে পারে নি। মানবতা সেখানে মনসার পায়ে বাম হস্তে হলেও দুটো পূজোর ফুল ফেলে দিয়েছে। মানবতার এই জাড়া মোচিত হল আমাদের নবযুগের কাব্যে। কিন্তু নবযুগে পাশ্চাত্য-প্রভাব সম্ভাবিত হবার আগেই জাতির অন্তরে যে-পরিবর্তন সূচিত হচ্ছিল ভারতচন্দ্রে তার তাপমাত্রা পড়া যেতে পারে। যুরোপীয় সভ্যতার সংস্পর্শে বর্ধিত জাতীয় রেনেসাঁর মহা মহীর্নুহের ক্রুরূপে ভারতচন্দ্রের মানবতাকে হয়ত অনেকে দেখতে চাইবেন না, এর মাঝখানে একটি বৈশ্ববিক পরিবর্তনের পার্থক্য স্বীকার করেও। কিন্তু এদেশে ইংরেজ বিজয় না হলেও জাতির জীবন-বিবর্তনের অনিবার্য ফল হিসেবে যে রেনেসাঁ ঘটত তার একটা অস্পষ্ট পূর্ব ইঙ্গিত যে ভারতচন্দ্রের মানবতাবোধে প্রকাশিত এটা মনে করা চলে। এই মানবতা প্রকাশিত দেবদেবীর মানবীকরণের যে প্রক্রিয়া বহু প্রাচীনকাল থেকেই বাংলা সাহিত্যে চলে আসছে তার সম্পূর্ণরূপে এবং ধর্মের প্রভাবকে কাব্যের অন্তর থেকে সরিয়ে এনে পটভূমিকায় দাঁড় করানোয়।

॥ সাত ॥

অন্নদামঙ্গলের কাহিনীতে প্রেমের তিনটি রূপকে পাশাপাশি তুলে ধরেছেন কবি—শিব-দুর্গা, বিজ্ঞা-সুন্দর এবং দুই জীসহ ভবানন্দ মজুমদারের চিত্রে। সহজেই বোঝা যায় কবি-প্রাণের উল্লাস নির্বাধ হয়ে উঠেছে বিদ্যা ও সুন্দরের মুক্ত প্রেমের বর্ণনায়। গান্ধর্ষ বিবাহের ব্যাপারটা কেবলই সমাজকে চোখাঠারা, কেবলই “হেসে হেসে সমাজসৌধের ভিত্তে সুরঙ্গ” কাটার বাইরের আবরণ।

তরুণীর বুদ্ধ স্বামী কিন্তু তাঁর প্রাণের সমর্থন পায় নি। এমন কি দেবাদিদেব মহাদেব হয়েও কবির ব্যঙ্গের হাত থেকে তিনি রেহাই পান নি। বুভুক্ষু মানুষের বেদনা কবির কাব্যে ভাষা পেলেও দারিদ্র্যকে কখনও শ্রদ্ধা দেখান নি কবি। এর নাম দেওয়া যেতে পারে ভারতের ঐশ্বর্যবাদ। জীবনের যা-কিছু পার্থিব মাধুর্য ছ হাতে আকণ্ঠ পান করতে চেয়েছেন কবি,—উর্ধ্বীকে আলিঙ্গন করেছেন ডান হাতের স্নেহপাত্রে লোভে, কিন্তু বামহাতের বিষভাণ্ড দেখে ভরে পিছিয়ে যাননি। এই বিষায়ুতের সমন্বিত জালা ও মাধুর্যের আনন্দান-ক্ষমতাকে বিসর্জন দিলে ভারতচন্দ্রকে চেনা যাবে না।

ঐশ্বৰ্যের কবি ভারতচন্দ্র বৃদ্ধ ও দরিদ্র উদ্যাপতিকে ব্যঙ্গের তীক্ষ্ণাঙ্গে বিদ্ধ করলেও, সতীর মৃত্যুর মুখোমুখী গাড়িয়ে প্রেমের যে ঐশ্বৰ্য-মূর্তি তিনি দেখলেন তার সামনে বার্ধ্য-চিন্তা আর দারিদ্র্য-বিতৃষ্ণা লোপ পেল—বেদনাহত শিবের সে রুদ্র-বিরহী মূর্তি কবির সমগ্র চৈতন্যকে নাড়া দিল,—তাই না অগ্নিগিরির লাভাশ্রোতের মত কাব্যশ্রোত মুক্তি পেল তাঁর লেখনীতে—

মহারুদ্র রূপে মহাদেব সাজে ।

ববষন্ ববষন্ শিঙা ঘোর বাজে ॥

কিন্তু একাধিক বিবাহের জীবন স্পষ্টত তাঁর কাছে দ্বিহৃত হয়েছে । ভবানন্দ মজুমদারকে দিয়ে তাঁর দুই স্ত্রীর কদৰ্ঘ কোন্দল আর ব্যথতার দীর্ঘশ্বাস নিভূল তুলিকায় একেছেন কবি । তাঁর ব্যঙ্গের তীক্ষ্ণ সুরটি এখানে একেবারেই তুল করবার নয় । আর এই বিক্রপই তীব্রতম হয়ে উঠল যখন কাব্যকাহিনীর আবরণ ভেদ করে কবির ব্যক্তিত্ব আপনি প্রকাশিত হল—

এ স্থখে বঞ্চিত কবি রায় গুণাকর ।

ছই নারী বিনা নাহি পতির আদর ॥

সঙ্গে সঙ্গেই কাব্যরসে নৃপতি-বন্দনার একটি কথা মনে পড়ে যায় । রাজা কৃষ্ণচন্দ্র স্বয়ং চন্দ্রের চেখেও ভাগ্যবান, কারণ তাঁর ‘সিতাসিত ছই পক্ষ সদা জ্যোৎসামর’ । ভারতচন্দ্রের তীক্ষ্ণ ব্যঙ্গের একটা তীর যে স্বয়ং তাঁর পোষ্টার বিরুদ্ধে উদ্যত এতে ভারতচন্দ্রের সচেতন মনের সম্পূর্ণ স্বীকৃতি না থাকলেও তাঁর সমগ্র কবি-ব্যক্তিত্বের যে গভীর স্বীকৃতি ছিল তা সন্দেহের অপেক্ষা রাখে না ।

কিন্তু তাঁর তুণে সঞ্চিত অপর তীরগুলি কেবল লক্ষ্য ভ্রষ্টই হয় নি, অপচিত হয়েছে—কবি সত্তাকেই বিদ্ধ করেছে । Carefree ব্যঙ্গের একটা জীবন-গভীরতা-বিরোধী সুর সারা কাব্যটিকে আন্তরিকতাহীন করে তুলেছে । অনেক সময়ে এ-পর্ঘস্ত মনে হয়েছে যে এ বর্ণনা কি কেবলই কারুপ্রতিমা, না এর জীবন স্পন্দিত হচ্ছে পীনস্তনী বক্ষের অভ্যন্তরে । প্রমথ চৌধুরীর সনেটের এই জিজ্ঞাসা—

প্রতিমা গড়েছি আমি প্রাণপণ করে ।

আধারে আবৃত কত খুঁজে গুপ্ত খনি,

এনেছি তারার মত জ্যোতির্শর মণি,

রত্ন দিয়ে দেবীমূর্তি গড়িবার তরে ।

ফটিকে গড়েছি অন্ধ নিশিদিন ধরে,
পর্যেছি শ্রামশাটী মরকতে বুনি,
রক্তবিন্দু পারা দ্রুতি স্থলোহিত চুনি
বিস্তৃপ্ত করেছি আমি দেবীর অধরে ।

প্রোজ্জলিত ইন্দ্রনীলে খচিত নয়ন,
প্রোন্তে লগ্ন প্রবালেতে গঠিত অবগ,
মুকুতা-নির্মিত যুগ্ম ঘন-পীন-স্তন,
স্বকঠিন পদ্মরাগে গঠিত চরণ ।

অপূর্ব স্মরণ মূর্তি, কিন্তু অচেতন,—
না পারি পূজিতে কিম্বা দিতে বিসর্জন ।

কি ভারতচন্দ্রের কবি-আ থাকেও কোনদিন সংস্কৃত করে তুলেছিল ?

কিন্তু এই জিজ্ঞাসা থেকেও কবি ভারতচন্দ্র বড় ।

প্রাক্-রেনেসাঁ বাংলার সাহিত্য-গতির শেষতম প্রান্তে দাঁড়িয়ে আছেন ভারতচন্দ্র,—এক চোখে তাঁর মানব-সন্তানকে হৃদে-ভাতে বাঁচিয়ে রাখবার বেদনাময় আকাজক্ষা, অপর চোখে পার্থিব সব দৌন্দর্য সব ঐশ্বর্য ভোগের বহিমান কামনার ধিকি ধিকি জালা ; ঠোঁটের কোণে তাঁর বিজয়ের হাসি—বিজয় সমাজকে, নৃপতিকে—সর্বাপেক্ষা অধিক আগুনাকে, আর শিল্পীর অহঙ্কারে উচ্চশির তাঁর কৃষ্ণনগর কেন—বাংলার সব রাজপ্রাসাদ থেকে উচ্চতর ।

১৪ ॥ রামপ্রসাদ ও শাক্তপদাবলী ॥

॥ এক ॥

বাংলা দেশের মুষ্টিমেয় ভাগ্যবান কবিদের মধ্যে রামপ্রসাদ অশ্রুতম। তাঁর খ্যাতি সাময়িককে লঙ্ঘন করেছে, তাঁর সঙ্গীত একালের মানুষের মুখে মুখে ফিরছে। এই জনপ্রিয়তা কবি-মাত্রেয় কাম্য হতে পাবে, কিন্তু সাহিত্যের মূল্যায়নে এ কোন সামান্য হুত্র হিসেবেই গ্রাহ্য নয়। জন-প্রিয়তায় ন্যূনতম হয়েও গুণে উচ্চতম হবার উদাহরণ সুপ্রচুর, ঠিক তেমনি অভ্যাস জনপ্রিয়তা সত্ত্বেও সাহিত্যমূল্যের চূড়ান্ত অভাবের দৃষ্টান্তও অল্প। বরঞ্চ মনে হয় জনপ্রিয়তা ও উৎকর্ষের সঙ্গত সমন্বয় কচিং ষটেছে।

রামপ্রসাদের জনপ্রিয়তার কারণ অনেক, তবে সাহিত্যিক উৎকর্ষ এর অন্তর্ভুক্ত কিনা তাই-ই বিচার্য।

প্রথম। রামপ্রসাদের কবিতা অনাবিল ভক্তিরসের উৎস। ভক্তদের কাছে ভক্তিও একটা রস, অবশ্য প্রাচীন ভারতীয় রসবাদে এর স্বীকৃতি নেই এবং আধুনিক যুরোপীয় সৌন্দর্যতবে এ অজ্ঞাত। কিন্তু বাঙালীর চিন্তে একালেও ভক্তি শতধারে উৎসারিত তাই তার সাহিত্যাবোধেও ভক্তিরসের অবিচল প্রতিষ্ঠা।

দ্বিতীয়। রামপ্রসাদের ধর্মবোধ সহজ এবং emotional বা ভাবপ্রবণ, যুক্তি বা মননপ্রধান নয়। চর্চার মননপ্রাধান্য রামপ্রসাদে নেই, যদিও চিন্তা-ভিত্তিতে তত্ত্বসাধনার বহু জটিল প্রক্রিয়া আছে।

তৃতীয়। সাধক কবির আন্তরিকতা সমালোচকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে এবং একবাক্যে তার গুণকীর্তনও তাঁরা করেছেন। মনে রাখতে হবে সে যুগের জীবন ও ধর্মবোধের চরম ক্ষয়িকৃততার কথা এবং ভারতচন্দ্র তখনকার অবিসংবাদী কবি-গুরু। সে পরিপ্রেক্ষিতে রামপ্রসাদের কালী-ভক্তির অকৃত্রিম আন্তরিকতা সংগ্রাম-কৃত মাহুতকে আশ্রয় দিয়েছে।

চতুর্থ। প্রসাদী রুর বাঙালীর কানের ভিতর দিয়ে অতি সহজে

মবমে প্রবেশ করেছে। সুরের বাহনে রামপ্রসাদ জনপ্রিয়তার শীর্ষে উঠেছেন।

কিন্তু এই কারণগুলির সঙ্গে সাহিত্য সৌন্দর্যের যোগ কোথায়? তবে সাহিত্যবোধের সঙ্গে এইসব আকর্ষণকে মিলিয়ে ফেলবার ভ্রান্তি যমালোচনা-সাহিত্যে অপ্রচুর নয়।

॥ দুই ॥

রামপ্রসাদ নানা ভাবে আমাদের আকর্ষণ করেন, কিন্তু তার কতটা কাব্যিক? কাব্যিক আকর্ষণের একান্ত বিশুদ্ধি হয়ত পুঁথিগত আদর্শ, কিন্তু বিমিশ্র হলেও কাব্য-সৌন্দর্যের নিজস্ব উপকরণের সন্ধান করা সর্বত্রই কাব্য-পাঠকের কর্তব্য।

রামপ্রসাদের নানা রচনার মধ্য থেকে ‘বিদ্যাসুন্দর’ যে কোন বিচারেই অগ্রাহ্য হবার মত। ভাবতচন্দ্রের তুলনায় সমসাময়িক কবি হিসেবে রামপ্রসাদের ব্যর্থতা কত সম্পূর্ণ এ বইয়ে তার উদাহরণ মিলবে। আসলে inspired আর uninspired-এর মধ্যে যে পার্থক্য উভয়ের বিদ্যাসুন্দরের মধ্যেকার পার্থক্য যে সেখানে এটা কোন সাহিত্যরসিকেরই দৃষ্টি এড়াতে না।

তবে রামপ্রসাদের উমা আর শ্যামাসুন্দরিত uninspired এ অভিযোগ আদৌ কবা চলে না। আসলে এম্বেব প্রেরণা কতটা কবি-প্রেরণা তা ভাবার মত। রামপ্রসাদের এ কবিতাগুলির মূল্যায়ন তাই হৃদিক থেকে কবা চলে।

প্রথমত, রামপ্রসাদের উপলব্ধি কাব্যিক কিনা, অর্থাৎ তা কতখানি ব্যক্তিক আর কতখানিই না গোষ্ঠিক কিংবা সাম্প্রদায়িক। দ্বিতীয়ত, কবির হৃদয়ানুভূতি কতটা রূপচিহ্নাঙ্কনে সার্থক হয়েছে।

॥ তিন ॥

রামপ্রসাদ তাত্ত্বিক সাধক ছিলেন। কিন্তু তাঁর বোধে তাত্ত্বিকতার ভয়ঙ্করতার মধ্যেও এক কোমল পেলব জীবনদৃষ্টির প্রকাশ সহজেই লক্ষ্য করা যায়। এই নিরিখে অনেকে রামপ্রসাদের ধর্মচেতনাকে সাম্প্রদায়িকতা-উর্ধ্ব ব্যক্তিত্ব-বিকাশে বিশিষ্ট বলতে চেয়েছেন।

কিন্তু রামপ্রসাদে ভক্তির যে কোমলতা তত্ত্বসাধনার সঙ্গে মিলেছে তাঁর মৌলিকতা স্বীকার নয়। “ভয়ঙ্করিত্য” নামক গ্রন্থে স্বপ্নময় ভট্টাচার্য

সাত্রী যে মন্তব্য করেছেন তা বিশেষ ভাবে উল্লেখযোগ্য। “কর্ম ও ভক্তি— উভয়ের যোগ না থাকিলে মুক্তির অহুকূল তথ্যজ্ঞান উৎপন্ন হয় না, তত্ত্বশাস্ত্রের সিদ্ধান্ত।……তত্ত্বশাস্ত্রে কর্ম-কাণ্ড ও ভক্তি পরম্পর পরম্পরের পরিপূরক বলিয়া হরগৌরীজ লাভ করিয়াছে। এই হরগৌরী হইতেই জীবের সিদ্ধিদাতা গণেশের মত মোক্ষের প্রকাশ।……দৈবী সম্পৎ লাভ করিতে হইলে, যে পথেই হউক না কেন, সাধনার প্রয়োজন। সাধনা করিতে গেলেই উপাস্যের সহিত একটা কিছু লৌকিক সম্বন্ধ স্থাপন করিতে না পারিলে উপাস্যকে একান্ত আপনার বলিয়া চিন্তা করিতে পারা যায় না। তাহাতে মনও প্রসন্ন হয় না। ইহাই ভক্তিবাদের মূল কথা।……অন্তান্ত ভাব অপেক্ষা মাতৃভাবের উপাসনাই তত্ত্বে সবিশেষ গুণ্ঠলাভ করিয়াছে। জগতের মূল কারণকে মাতৃরূপে কল্পনা করিয়া সাধক আত্মনিবেদন করিয়া থাকেন। শাক্ত তান্ত্রিকের এই মাতৃ সাধনা হিন্দুসংস্কৃতিতে একটি বড় রকমের দান বলিয়া মনে করি। সৃষ্টি, স্থিতি ও প্রলয়ের মহাশক্তির মধ্যেই সাধক জগদম্বাকে প্রত্যক্ষ করিয়া থাকেন। ঋজা ও সদ্যচ্ছিন্ন নবমুণ্ডের সহিত জননী বহু হাতে বর ও অভয় মুদ্রা দেবীরা সেই ভীমকান্ত মূর্তির প্রসাদসিদ্ধি জ্যোতিতে সাধক বিশ্বব্রাহ্মী হন। সন্তান এবং মার সম্পর্কের মত পবিত্র মধুর সম্পর্ক আব কিছু কল্পনা করা যায় না।”

তত্ত্ব ও ভক্তির সম্পর্ক নির্ণয় করা আমাদের এ প্রবন্ধের উদ্দেশ্য নয়। তবুও আমি দীর্ঘ উদ্ধৃতির সহায়তা গ্রহণ করেছি একটি মাত্র অবিচল সিদ্ধান্ত গ্রহণ করবার জন্য। এবং তা হল, এক। ভক্তি ও তত্ত্বের সম্পর্ক অতি প্রাচীন। এ ব্যাপারে রামপ্রসাদের মৌলিক আবিষ্কারের প্রশংসা ওঠে না। দুই। মাতৃ-মূর্তিতে কঠোর ভয়ঙ্করতার কোমল ভাবের আরোপ তত্ত্ব চিন্তাব প্রাচীন বিশ্বাসজাত, কোন বিশিষ্ট সাধকের নব-উপলব্ধি নয়। তিন। তাই, কি কোমল মধুর ভাবাসঙ্গ সৃষ্টি-চেষ্টায়, কি কালিকার সঙ্গে ক্ষয়-সম্পর্ক স্থাপনে রাম-প্রসাদের উপলব্ধি গোষ্ঠীগত চিন্তাসীমায় সীমিত, নব চেতনার দ্যোতক নয়।

সর্বশেষে এ কথাও বলব যে রামপ্রসাদ ধর্ম ও সাধনগত কোন মৌলিক চিন্তার উদ্ভাবনকর্তা হলেও তা কবিজ্ঞানোচিত ব্যক্তিগত উপলব্ধি (লিরিকথর্মা) হিসেবে স্বীকৃত হবার নয়। তা হলে পৃথিবীর যে কোন ধর্মগুরু চিন্তা ও সাধনগত অভিনবত্বই কাব্যিক ব্যক্তি-বোধ হিসেবে গণ্য হবার যোগ্য হত। কিন্তু এ জাতীয় স্বতন্ত্র মৌলিক চিন্তার প্রথম আবিষ্কারকের সঙ্গে প্রসাদের সম্পর্ক অবিশিষ্ট নয়। পরবর্তী সাধক-ভক্ত-শিষ্যদের মধ্যে তা

অনায়াসে গৃহীত ও অহুমত হয়। অপর পক্ষে কবির ব্যক্তিগত উপলব্ধি কবির একান্ত নিজের সামগ্রী, তা অহুকরণকারীদের মধ্যে চারিধে দেবার নয়, কবির সঙ্গে তার সম্পর্ক অবিচ্ছেদ্য।

বাংলা লিরিকের পুরানো ধারার বিবর্তনে রামপ্রসাদের বিশিষ্ট স্থানটি লক্ষণীয়। বৈষ্ণব পদাবলীর গীতোচ্ছ্বাস অনস্বীকার্য হলেও এর লিরিক-লক্ষণে অপূর্ণতা আছে। এক একটি পদে রাধা বা কৃষ্ণের বিশিষ্ট এক একটি ‘মুড’ ব্যক্ত হয়েছে। কাহিনী ও তথ্যসঙ্কেতের সঙ্গে তার সম্বন্ধ অল্প। কিন্তু ‘লিরিক’ কবিতায় কবির ‘ব্যক্তি-আমি’র যে প্রকাশ প্রত্যাশিত এখানে তা লক্ষ্য করা যায় না। রাধা বা কৃষ্ণের অহুভূতির প্রকাশই এখানে মুখ্য। শাক্তকবিতার ও উমা-মেনকার আগমনী-বিজয়া গানে মাতা-কন্যার হৃদয়-সংবেদনারই প্রকাশ, কবি-হৃদয়ের বেদনা প্রত্যক্ষ নয়। এদিক দিয়ে রামপ্রসাদের শ্যামাসঙ্গীতগুলির কিছুটা অভিনবত্ব আছে। কবি এখানে নিজের কথাই বলেছেন, নিজের হৃদয়ানুভূতির কথা। রাধা বা কৃষ্ণ, উমা বা মেনকার হৃদয়বাণী থেকে কবিচিত্তের কথা—কামনা, বাসনা, আশা, আকাঙ্ক্ষার প্রকাশ বসে লিরিক লক্ষণ এই গানে অধিকতর।

রামপ্রসাদের শ্যামাসঙ্গীতের কতগুলিতে কালীরূপ বর্ণিত। এই বর্ণনায় কবি হৃদয়ের রঙ লেগেছে। কাজেই সে রূপ ব্যক্তিস্বের কামনা-বাসনার বর্ণে অম্লরঞ্জিত। রামপ্রসাদের অধিকাংশ সঙ্গীতেই তাঁর হৃদয়ের মুক্তির বেদনা প্রকাশিত। এর অনেকগুলিতে আবার কবি আপনার ‘মন’কে উদ্দেশ্য করেছেন। নিজের মনের সঙ্গেই এই নিভৃত আলাপচারী ভক্তি গাঁট লিরিকের নিজস্ব। কিন্তু রামপ্রসাদের বহিরঙ্গে লিরিক-আনুকূল্য, অন্তর-প্রেরণা সেখান থেকে বহন করে। কারণ ধর্মমত ও সাধন-ভজনের ক্ষেত্রে যথেষ্ট বিশিষ্ট হলেও তাঁর উপলব্ধি আদৌ ব্যক্তিক নয়, বলব সাম্প্রদায়িক। ভক্তিমার্গের তান্ত্রিকদের গোষ্ঠীজাত অধিকার আছে এ বোধে। অন্তত কালীকে সমগ্র সৃষ্টি-স্থিতি কারণ, কার্য ও পরিণতি হিসেবে কল্পনা এবং পার্থিব জীবনবোধকে দিক্কার জানানো, শাক্ত সাধকমাত্রেরই বিশ্বাসের কথা। এবং রামপ্রসাদে যথেষ্ট কোমল মাতৃচেতনা থাকলেও, মান-অভিমানের লীলার প্রকাশ হলেও তা এই বিশ্বাস থেকে কণামাত্র বিচ্যুত নয়। তাই রামপ্রসাদের সুখের আর্তিতে সমগ্র গোষ্ঠীর চেতনারই প্রকাশ। কবির নিজের ভাষায়—

“মনেরে আদার এই মিনতি।

তুমি পড়া পাখী হও করি স্তুতি।”

যেমন প্রকাশ বাউলদের গানে, চর্যার অধিকাংশ পদে। অবশ্য উপলব্ধিগত এই অকবিত্বনোচিত প্রত্যয়ও ভাবানুপ-বিঘ্ন হলে কবিতা পদবাচ্য হতে পারে। ভাবানুভূতির রাজ্যে ব্যক্তিবোধের স্পর্শ না থাকলেও কবির অজ্ঞাতেই চিত্ররচনার ও শব্দবোজনার ব্যক্তিবোধের স্পর্শ লাগতে পারে। পরবর্তী অধ্যায়ে চিত্রকল্প ও বাণীভঙ্গিতে কাব্য-সার্থকতার অনুসন্ধান করা হবে। আপাতত উপলব্ধির বিশিষ্ট ব্যক্তিব্যাত্যয়ের কথা।

কয়েকটি কবিতায় রামপ্রসাদের মনোভঙ্গির একটি বিশিষ্ট পরিচয় চকিতে দৃষ্টি আকর্ষণ করে। এ ধরণের কবিতার সংখ্যা খুব অকিঞ্চিৎকর নয়। অন্তত ২০।২৫টি হবে। রামপ্রসাদ সাধনরাজ্যের যত বড় দিকই হোন কাব্যরাজ্যে বাস্তব অভিজ্ঞতা এবং সিদ্ধি-সাধনার স্বপ্নের ইঙ্গিত আছে। সুগন্ধ্যার ঘনায়মান ছায়ায় যে অসাম্য ও অরাজকতা সমাজদেহে প্রকট হয়েছিল—অনেকে এজাতীয় কবিতায় তারই প্রতিফলন মাত্র দেখেছেন। এদের পেছনে তার পটভূমি আছে ঠিকই কিন্তু এদের মধ্যে প্রতিফলন কবির ব্যক্তি-জিজ্ঞাসারও।

একদিকে একান্তচিন্তে ধর্মসাধনার আগ্রহ অন্য দিকে সাংসারিকতার আকর্ষণ। একদিকে কালীপদে অকল্প দৃষ্টি এবং সর্ববুদ্ধি-বিচার সমর্পণ, অন্য দিকে জাগতিক দুঃখ-বেদনা-অভাবে জীর্ণ হয়ে আর্তনাদ,—কতকগুলো কবিতায় এই চিন্ত-বৈধের প্রকাশ আছে।

ঐষে যার মা জগদীশ্বরী, তার ছেলে মরে পেটের ভুকে ॥

সে কি তোমার সাধের ছেলে মা, রাখুহে যারে পরম স্নেহে।

ওমা, আমি কত অপরাধী, ছন মেলে না আমার শাকে ॥

কিংবা—

মনে করি গৃহ ছাড়ি, নাম সাধনা করি বসে।

কিন্তু এমন কল করেছে কালী বেঁধে রাখে মায়া পাশে ॥

অথবা—

ঘরের কর্তা যে জন স্থির নহে মন ছুজনেতে কলে সারা।

অর্থাৎ কবির ‘ব্যক্তি’ এবং মন এ দুয়ের সংযোগে তাঁর সাধনার সিদ্ধি ঘটেছে না। ছয়টা সর্বনাশা রিপুকে বলি দিয়ে কালী চরণ লাভের পরম প্রার্থেই হয়ত তাঁর কাম্য ছিল। কিন্তু বাস্তব জীবনের মায়ার আকর্ষণে সে স্নেহলাভও ঘটে না। অধ্যাস্ত-সাধনার শ্লথনজনিত এই দুঃখের বেদনাকল্প

সঙ্গে বাস্তব-জীবনের অপ্রাপ্তি অভাব-উপবাস ও অসার্থকতার বেদনার সুর-ও বিজড়িত। বাস্তব ও বাস্তবাতীত সূত্রদ্বয়ের বোধের এক মিশ্রণ, বিপরীত চেতনার একই বাণীরূপ ‘সূত্র’ ও ‘হুঃখ’ এই দুটি শব্দকে অবলম্বন করে ঝঙ্কার তুলেছে কতগুলি কবিতায়। আমার বিশ্বাস এখানেই রামপ্রসাদের হুঃখবাদ।

পূর্ণলোকো মনের আশা।

আমার মনের হুঃখ রৈল মনে ॥

হুঃখাহুত্বের এই তীব্র আর্তনাদে কয়েকটি কবিতায় তাই ব্যক্তি-সুর বেজেছে। তীব্র হুঃখাহুত্বের গভীর থেকে জীবনের সত্যদৃষ্টি লাভের বাণী বহনে সার্থক প্রাণময় এই কবিতার আধ্যাত্মিকতা ব্যক্তিবোধে স্তব্ধ—

আমি কি হুঃখেরে ডরাই।...

আগে পাছে হুঃখ চলে মা যদি কোনখানেতে বাই।

তখন হুঃখের বোঝা মাথায় নিয়ে ছুঁ দিয়ে মা বাজার মিলাই ॥...

দেখ সূত্র পেয়ে লোক গর্ষ করে আমি করি হুঃখের বড়াই ॥

॥ চার ॥

রূপচিন্তাক্রমের কথা। প্রসঙ্গত প্রথম চৌধুরীর একটি অতি মূল্যবান বক্তব্য স্মরণ করা যেতে পারে। “আমার মনোভাবের মূল্য আমার কাছে যতই বেশি হোক-না, অপরের কাছে তার যা-কিছু মূল্য, সে তার প্রকাশের ক্ষমতার উপর নির্ভর করে। অনেকখানি ভাব মরে একটুখানি ভাবায় পরিণত না হলে রসগ্রাহী লোকের নিকট তা মুখরোচক হয় না। এই ধারণাটি যদি আমাদের মনে স্থান পেত তাহলে আমরা সিকি পয়সার ভাবে আত্মহারা হয়ে কলার অমূল্য আত্মসংঘম হতে ভ্রষ্ট হতুম না। মানুষমাত্রেয়ই মনে দিবারাত্র নানারূপ ভাবের উদয় এবং বিলয় হয়। এই অস্থির ভাবকে ভাবায় স্থির করার নামই হচ্ছে রচনাশক্তি। কাবোর উদ্বেগ ভাব প্রকাশ করা নয়, ভাব উদ্বেগ করা। কবি যদি নিজেকে বীণা হিসেবে না দেখে বাদক হিসেবে দেখেন, তাহলে পরের মনের উপর আধিপত্য লাভ করবার সম্ভাবনা তার অনেক বেড়ে যায়।”

রামপ্রসাদের কবিতাগুলি অধিকাংশই রূপক।

রূপক কবিতার সাহিত্যমূল্য বিচারে লক্ষ্য এই—রূপক কোথায় রূপে ধরা পড়েছে। এবং সেই রূপ কোথায় কবির হৃদয়-সংযোগে বিশিষ্ট।

রূপকের কাজ উদ্দেশ্য-বন্ধনে সীমিত। রূপ সেই উদ্দেশ্য-বন্ধন থেকে মুক্তি-প্রার্থী। তার মুক্তি সৌন্দর্যের রাজ্যে। চর্চাপদের সাহিত্যমূল্য প্রসঙ্গে এ প্রবন্ধের বিস্তৃত আলোচনা করা হয়েছে।

সাধক-কবির রূপক-প্রবণতা তাঁর মনোভঙ্গির বিশিষ্টতার পরিচয় বহন করে, তাঁর পরিবেশ-পরিচিতির কাজও করে দেয় অনেকটা। রামপ্রসাদের চিন্তা-চেতনার জগৎ যে বাংলাদেশের গ্রাম্য-পরিবেশ তাঁর কবিতা-পাঠে এ বিষয়ে ভুল করবার উপায় নেই। মাঠে মাঠে কৃষি, বেড়াঘেরা জমির সীমানা, জাল ফেলে মাছ ধরার দিনাস্ত পরিভ্রম, কলুর ঘানিতে বলদের বিরামহীন চক্রমণ, শিকারীর পাখীধরার কলাকৌশল, আকাশে ঘুড়ির আনাগোনা, বাড়ীর দাওয়ায় পাশাখেলায় আসর আর তারই সঙ্গে সঙ্গে আঠেরো শতকের রাজকীয় অত্যাচার-অরাজকতার চিহ্নবাহী পেয়াদা-পাইক-বরকন্দাজ, মামলা-মোকদ্দমার রূপকও অজস্র। রূপকসঙ্কলনে আঠেরো শতকের এই সাধক কবি দশ শতকের সিদ্ধাদের সমগোষ্ঠী। কিন্তু রূপকগুলির চিত্রাত্মক আবেদন রামপ্রসাদে কতদূর সার্থক? এদের উল্লেখ আছে স্পষ্ট-ভাষায়, কিন্তু এদের তুলনায় যে তত্ত্ব প্রচারের কামনা তার প্রকাশ স্পষ্টতর। রূপক-বস্তুর রূপে চোখ পড়বার সঙ্গে সঙ্গে তত্ত্ব ও সাধনার রাজ্যে নিমজ্জিত হতে হবে।

এ জমি যে মানবচিন্তা, পেয়াদা-পাইক যে ষড়রিপু, কলুর বলদ যে মায়াবদ্ধ-মন একথা বুঝতে তো অসুবিধা হয় না। বরং এই বোধে পৌঁছে দিয়েই এদের যাবতীয় চিত্রাত্মক আবেদন নিঃশেষ হয়ে যায়।

রামপ্রসাদের কবিতায় তাই সাধকোচিত ভাবগভীরতার প্রকাশ আছে কিন্তু কাব্যোচিত রূপ-নির্মাণ নেই। রূপকের প্রাচুর্য আছে চিত্রকর ক'টিই বা!

প্রায় তিন শত কবিতার মধ্যে যে সামান্য কটি চিত্রকল্পের সন্ধান মেলে এখানে তার ছ একটির পরিচয় নেওয়া যেতে পারে। একটি গানে রামপ্রসাদ তারার নাম উচ্চারণ করতে করতে তাঁর চক্ষু বেয়ে যে জলের ধারা পড়বে তার কথা বলেছেন —

তারা তারা তারা বলে তারা বেয়ে পড়বে ধারা।

তারা শব্দের আলঙ্কারিক প্রয়োগে পংক্তিটিতে রচিহীনতার স্পর্শ লেগেছে, কিন্তু দ্বিতীয় অংশে (তারা বেয়ে পড়বে ধারা) 'তারা' শব্দটির ব্যবহার বিশেষ ভাবে লক্ষণীয়। কবি চোখ না বলে ডাক্তা বলেছেন। তারা বেয়ে জলের ধারা

পড়ায় চিত্রে সমস্ত অন্তরভেদী গভীর বেদনা ভাষারূপ পেয়েছে। আবার আর একটি কবিতায় সিদ্ধির আলোকোজ্জ্বল রাত্রির বর্ণনা করতে গিয়ে কবি বলেছেন, “সন্ধ্যারে বন্ধা জেনেছি”। যে সন্ধ্যা রাত্রির অন্ধকারকে আহ্বান করে না, সেই সম্ভাবনাহীন সন্ধ্যার এই বন্ধা মূর্তি কবি ভাষাবদ্ধ করেছেন। কিন্তু এ জাতীয় ভাষারূপ-সৃষ্টি রামপ্রসাদের কবিতায় প্রায়দুর্লভ।

কালীর মূর্তি অঙ্কনে রামপ্রসাদের বিশিষ্টতা। সমালোচকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে। কোমল ও কঠোরের এ সমন্বয় নাকি আমাদের সাহিত্যে অন্তর্ভুক্ত প্রাপ্তব্য নয়।

কালীর মূর্তি-অঙ্কনে সাধারণভাবে কঠোরতার উপরে কোমলতা জরী হয়েছে। রামপ্রসাদের কল্পনায় কালী ভয়ঙ্করী নয়, ভয়ঙ্কর ও বরাভয়ের সম্মিলনও নয়। আসলে সুকোমল। মাতৃমূর্তিই কবির আরাধ্যা। কাজেই কবি বলেন—

বসন পর মা বসন পর তুমি।

রাজা চন্দনে মাখিয়া জবা, পদে দিব আমি ॥

কবির কোমল ভাবরূপ প্রকাশের চেষ্টা প্রায়ই মামুলি। সংস্কৃত কাব্যের ট্রাডিশনাল উপমার রাজ্য থেকে চিত্র-উপকরণ অধিকাংশ স্থলেই সম্বলিত। তাতে ‘রতিরস কামদোহনী’র ভাবটাই একান্ত হয়ে ওঠে। তবে এ কবিতায় ‘রাজাচন্দনে মাখিয়া জবা’ চিত্রকল্পে কঠোরের উপর কোমলের প্রাধান্ত স্পষ্ট হুটেছে।

কঠোরতার ভাব-ব্যঞ্জনায় শব্দের ‘ধ্বনি’কে কাজে লাগাবার চেষ্টা হয়েছে এবং মাঝে মাঝে কচিৎ রণনিপুণা নারীর রূপবর্ণনায় সার্থকতাও এসেছে।

বামা ওকে এলোকেশে।

সজিনী রঙ্গিনী ভৈরবী যোগিনী রণে প্রবেশে অতি ধৈর্যে ॥

কি স্তূখে হাসিছে লাজ না বাসিছে, নাচিছে মহেশ উরসে।

ঘোর সমরে মগনা হয়েছে নগনা পিবতি স্তূধা আবেশে ॥

ঢলিয়া ঢলিয়া যাইছে ঢলিয়া ধর রে বলিয়া ঘন হাসে।

ভয়ঙ্করী রণমত্ততার দোলা লেগেছে এ কবিতার ছন্দে। আবার—

কে রে রঙ্গনী-রঙ্গিনী রণ করে।

ঘোর চিকুর অন্ধকার আলু খালু দেখি মরি বা ডরে ॥

যত ধ্বংসধ্বনি ধরেছে তাল নাচিছে বামা সমরে বিশাল।

বসম্ বসম্ বাজিছে গাল, নর শির হার কণ্ঠে দোলে ॥

যন কেশের প্রাচুর্যে যে রাজির পরিবেশ রচিত তার 'শব্দ' মাত্রেই ভয়ঙ্করতাই এ চিত্রের অবলম্বন। এর আবেদন চোখের কাছে নয়, কানের কাছে। ফলে সীমাবদ্ধ রূপের ছবি না হয়ে, সীমাহীন অঙ্ককারের ধ্বনি-গম্ভীর ভয়ঙ্করতা এ-কবিতার ভাষা পেয়েছে।

তবে ভয়ঙ্করী এবং বরাভয়রাজীর সম্মিলিত রূপাঙ্কনের চেষ্টা ব্যর্থ হয়েছে প্রায় সর্বত্র। পাশাপাশি এদের পৃথক ছবি কোন ঐক্যবৃত্ত ভাব উদ্বেক করে না পাঠকচিন্তে। কবি হয় কঠোরের মূর্তি আঁকবেন, কোমল ভাব-ব্যঞ্জনা বিচ্ছুরিত হবে সে ভয়ঙ্করের অঙ্গকান্তি থেকে, না হলে কবি কোমল মধুরকেই আঁকবেন বজ্রের কাঠিন্য তার মধ্য থেকে আভাসে ইঙ্গিতে ব্যক্ত হবে। এ ব্যাপারে রামপ্রসাদের চেষ্টা দু'একটি উপমাশ্রয় চিত্রের (যেমন 'কালিন্দী জলে কিংগুক ভাসিছে' অথবা 'কিবা কান্তি এলোকুণ্ডে কাদম্বিনী কাদে বরিষণ ছলে।') সামান্য সার্থকতার সীমায়ই বদ্ধ।

॥ পাচ ॥

রামপ্রসাদের শ্রাম্যসঙ্গীতে কালীকে মা বলে ডেকেছেন। মাতা-পুত্রের মানবিক সম্বন্ধ এ কবিতাগুলিতে কি পরিমাণ প্রকটিত এ প্রশ্ন গুরুত্বপূর্ণ। রামপ্রসাদের ভাষায় সন্তানের মায়ের প্রতি কোভ-দুঃখ-অভিমান বহু স্থলেই সার্থক অবাক্রূপ পেয়েছে, হুঁ একটি কবিতার [যেমন 'মা মলে কি ছেলে বাঁচে না'] ধর্মবোধ ও তত্ত্বচিন্তাকে লজ্জনও করেছে; কিন্তু সাধারণ ভাবে এ সম্পর্ক মানবিক নয় বলে, মানবিক আনন্দ-বেদনার মায়াজাল দীর্ঘকাল পাঠকমনকে রস-সৌন্দর্যের রাজ্যে বদ্ধ রাখতে পারেনি না। এ মাতা যে সামান্য নয়, এ মায়ের কোলে উঠবার কামনা যে 'জীবমুক্তি' এ বোধ এত স্পষ্ট-প্রত্যক্ষ যে বাৎসল্য রসের প্রকাশ এখানে বাধাহীন নয়।

কিন্তু রামপ্রসাদের শ্রাম্যসঙ্গীতের বিপুল সজ্জারের পাশে আপাত-অনাদৃত যে তিন চারটি 'আগমনী-বিজয়া' গান সঙ্কলিত তাতে বাৎসল্যবোধের মানবিক রসাবাদ এক নবতর ধারা বিকশিত করতে সাহায্য করেছে।

বৈষ্ণব কবিতার বাৎসল্যের পাশাপাশি দীর্ঘকাল বাংলার শ্রাম্যসঙ্গীতে বাৎসল্য রসের অপর একটি ধারার স্রব বেজেছে। আচার্য দীনেশ সেন মহাশয় গ্রাম্য মাঘ-মণ্ডলের ব্রতে পুখের বা শিবাইয়ের সঙ্গে বালিকা গৌরীর বিয়ের ছকা সঙ্কলন করেছেন। বালিকা কস্তা চিরদিনের মত পর হয়ে বাবার

ব্যাধা যেন আর্ত হয়ে আছে সে কবিতায়। নৌকার মাঝিকে সম্বোধন করে সে বালিকা বাজাকালে বলেছে—

ভরা নাও মাদারের বৈঠা ঢলকে ওঠে পানি
ধীরে ধীরে বাওরে মাঝি ভাই

আমি মায়ের কান্নন গুনি।

রামপ্রসাদের উমা-মেনকা সর্বদেবভাবমুক্ত বলেই মানব-বেদনা-আনন্দ জড়িত প্রাণ-কথা তাতে ভাবাবদ্ধ হয়েছে। উমার আগমনে মেনকার উচ্ছ্বসিত আনন্দে দ্রুতগতি চলার ‘খসিল কুণ্ডলভার’ চিত্রে রচনায় মাতৃহৃদয়ের মেহ-কোমলতার ব্যঞ্জনা; তেমনি বিজয়ার আসন্ন বেদনার গাভীর ব্যক্ত শিবের এই আহ্বানের চিত্রে—

বিছায়ে বাঘের ছাল ঘারে বসে মহাকাল
বেরোও গণেশ মাতা ডাকে বারে বারে।

পরবর্তিকালে, বিশেষ করে রামবহু প্রভৃতি কবিওয়ালার গানে, রামপ্রসাদের এই ধারার অনুসরণ ঘটেছে। এবং সমগ্র কবিওয়ালার সাহিত্যের মধ্যে একমাত্র আগমনী-বিজয়া গানই রস-রূপে উল্লেখযোগ্য।

অবশ্য বাংলার সমাজব্যবস্থায় বালিকা কন্যার বিবাহকে কেন্দ্র করে বাংসল্যের এই যে সুর বেজেছিল তা অনেক পরিমাণে স্থান-কাল-পাত্র-সাপেক্ষ। বর্তমান সমাজ ব্যবস্থায়, বিশেষ করে নাগর সভ্যতার, এর আবেদন অনেকখানি সীমাবদ্ধ হতে বাধ্য। কিন্তু ঘটনার পরিপ্রেক্ষিত এবং পাত্র-পাত্রীর বৈশিষ্ট্যের কথা বাদ দিলেও মানবাত্মার চিরন্তন রেহবুজুকার মূর্তি অঙ্কনে এর কিছু সার্থকতা চিরকাল স্বীকৃত হবে।

১৫ ॥ প্রথম বাংলা প্যারোডি : আজু গোসাই ॥

॥ এক ॥

আজু গোসাই পুরানো বাংলা সাহিত্যের কোন নিত্য-উচ্চার্য নাম নয়। তাঁর সৃষ্টির সামান্যতা এবং অন্তর্সাপেক্ষতা এর জন্য দায়ী হতে পারে। তবে সে যুগে শুধু কয়েকটি লঘু কৌতুকাঙ্ক চুটকি গানে বেঁচে থাকার মত পাথের জুটত না। এ ক্ষেত্রে মনে রাখবার মত যে ভারতচন্দ্র পর্যন্ত সেকালের কৌতুকরসিকেরা কৌতুকমাত্রকে উপজীব্য করতে সাহসী হন নি। আজ হরত সমালোচকের দৃষ্টিতে এঁদের কেউ কেউ মূলত কৌতুকপ্রাণ শিল্পী হিসেবে চিহ্নিত হবেন। কিন্তু তাঁদের কাহিনী-বিবৃতার, চরিত্র-চিহ্নণ এবং ধর্মীয় উদ্দেশ্য এত প্রত্যক্ষ ছিল যে কৌতুক বা ব্যঙ্গ-রস একটা বাড়তি পাওনা বলেই গণ্য হত, মৌল প্রকৃতি বলে নয়। গুটি কয়েক ব্যঙ্গ-গানের রচয়িতা আজু গোসাইকে তাই মনে রাখা স্বাভাবিক নয়।

তবু আজু গোসাই বেঁচেছেন এবং নয় দশটি কবিতারও তাঁর সন্ধান পাওয়া গেছে। এর একমাত্র কারণ যে তাঁর ‘অন্তর্সাপেক্ষতা’ তাতে সন্দেহ নেই, বিশেষত এই ‘অন্ত’ যখন রামপ্রসাদের মত অতি জনপ্রিয় কবি। রাম-প্রসাদের নামের সঙ্গে যুক্ত থাকায়ই প্রথম প্যারোডির স্রষ্টাকে অন্তত নামে খুঁজে পাওয়া গেছে; অবজ্ঞাত এবং অখ্যাত হলেও তাঁর ন’ দশটি কবিতা সাধক-কবির আড়াই শতাব্দিক গানের পেছনে একটি সরু স্রোতের মূলে শতাব্দীর বিস্মৃতিকে লজ্জন করেছে।

॥ দুই ॥

আয়রনি, স্টাটলার, উইট ও হিউমারের মত প্যারোডিও হাস্যরসাত্মক সাহিত্যের এক বিশেষ ভঙ্গি; এবং এর হাস্য ব্যঙ্গ আর বাল্যভীত কৌতুক-মুখী।

ইংরেজি সাহিত্যে প্যারোডির ক্ষেত্র যেমন ব্যাপক, তা নিয়ে আলোচনা-গবেষণা ও বহু-বিস্তৃত। জনৈক সমালোচক খুব অল্প কথায় প্যারোডির রূপ-

লক্ষণের আদর্শ-নির্ণয়ের চেষ্টা করেছেন, "Parody at its best, and it is true that its best is rare, is faithful to form and treacherous to matter. It has the great advantage over all other forms of literary criticism in its side-stepping of the poet's reproach that those who can write, and those who cannot, criticize. The parodist must criticize by creating." (—Barbara Hardy)

আজু গৌসাই-এর কবিতা রূপাকৃতিতে প্রসাদী সঙ্গীতের চতুঃসীমার আবদ্ধ। ছন্দ এবং পদগঠন এমন কি বিষয়-অবলম্বনেও রামপ্রসাদের অনুলসরণ। কিন্তু ভাবচিন্তায় বিপরীত মার্গী—জীবন বোধে সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র। এবং এই বৈপরীত্য উপস্থাপনার উদ্ভট লঘুত্ব কোতুক সৃষ্টিতে অনেকাংশে সার্থক। কাজেই প্যারোডির দাবী এর আছে।

॥ তিন ॥

আগেই বলা হয়েছে, প্যারোডি অন্ত-নিরপেক্ষ সাহিত্য নয়। এর আশ্বাদে তাই মূল কবির কাব্যসংস্কার যদি পাঠকেব মনে কাজ না করে তবে রসের আবেদন ব্যর্থ হতে বাধ্য। তাই জনপ্রিয় কবিতাদি অবলম্বনেই এদের সৃষ্টি হওয়া স্বাভাবিক। আজু গৌসাই এদিক দিয়ে স্পষ্ট সচেতন। যে কটি গান তিনি বেছেছেন প্রসাদী সঙ্গীতের প্রাচুর্যের মধ্যেও তাদের খ্যাতি অনেককেই ছাড়িয়ে ওঠে। আর কেবল আশ্বাদেই নয় সমালোচনাষও অন্ত-সাপেক্ষতা বার বারই দেখা দিতে বাধ্য। আজু গৌসাই-এর আলোচনায় রামপ্রসাদের তুলনা তাই কেবলই এসে যাবে।

রামপ্রসাদের সঙ্গে আজু গৌসাই-এর লড়াইকে অনেকে বৈষ্ণব ও শাক্তের মতাদর্শগত সংঘাতের ফল হিসেবে দেখতে চেয়েছেন। অবশ্য একটু ভেবে দেখলে একে লড়াই বলা চলে না। কারণ ব্যাপারটা একপেশে। রামপ্রসাদের "সুরাপান করি নেরে, সুরা খাইরে কুড়ুলে" গানটির কথা ছেড়ে দিলে আজু গৌসাই-এর ব্যঙ্গে আশ্রতোলা সাধক কবি একপ্রকার নির্বিকার ছিলেন বলা যায়। আর আজু গৌসাই-এরও ব্যক্তি-পরিচয়ে বৈষ্ণবত্বের যে-কোন স্বীকৃতিই থাক না কেন, কবিতাগুলি তেমন কোন স্পষ্ট ইঙ্গিত বহন করে না। এমন কি "না জানে পরম তত্ত্ব কাঁঠালের আমসর" গানটিও কবির বৈষ্ণব-প্রাণের তাদৃশিক প্রবণতার স্বাক্ষর হিসেবে সত্য নয়।

আজু গৌসাই-এর কবিতায় ধর্মবোধের যে পরিচয় মিলবে তা তাদৃশিকতা -

মুক্ত এবং সাম্প্রদায়িকতারও উর্ধ্বে। “ও তুই ছুঁবিস্নে ধরণে তেমে তাম কি
 আমার চরণতরী” এবং “তবে আমার পদে অভেদ কেনো জানা মায়ে
 চরণ দুটি” অন্তত এ দুটি গানে শ্রাম ও শ্রামার অভেদ-বোষণায় তিনি উচ্চবাক্য
 এবং প্রাপ্ত গানগুলির একটিতেও রামপ্রসাদের ধর্মবোধের প্রতি কঠোরমাত্র
 লক্ষিত হবে না। পুরানো যুগের ধর্মপ্রাধান্তের পরিবেশে—বিশেষ করে
 আঠেরো শতকে শাক্ত-বৈষ্ণবে তত্ত্বগত দ্বন্দ্ব বধন তীক্ষ্ণ হইয়া উঠেছে—
 এ জাতীয় স্বচ্ছ মনের প্রকাশ বড় সহজে মিলবার নয়।

॥ চার ॥

আজ গোঁসাই বৈষ্ণবতবে খুব প্রাজ্ঞ ছিলেন কিনা জানা যায় না, কিন্তু
 তাঁর একটি জীবনদর্শন গানগুলিতে প্রত্যক্ষে-পরোক্ষে জড়িয়ে আছে।
 এই জীবনবোধে স্থিত হয়ে রামপ্রসাদের জীবন-চিন্তাকে ব্যঙ্গের কোঁতুকে
 বিদ্ধ করেছেন কবি, তাঁর ধর্মকে নয়। এ আঘাত তীক্ষ্ণ নয় ঠিকই,
 কিন্তু কেবল মজা করার জন্তই এলোমেলো বলা নয়, যা খুশি বলে হাসানোই
 উদ্দেশ্য নয়। আপাতস্থূলতার অন্তবালে প্রসাদ-বিবোধী জীবনদর্শনের
 অমুভাবন আছে।

রামপ্রসাদ যেখানে জীবনচর্যার প্রাত্যহিকতাকে কলুর চোখ বাঁধা বলের
 নিত্য পরিক্রমা বলে ধিকার দিয়েছেন, ইন্দ্রিয়গুলিকে সম্পূর্ণত নির্জিত করে
 নিরুত্তিরার্গের অমুখ্যানে আত্মাহু হতে চেয়েছেন; জীবনটাকে বধন তিনি
 মান্য এবং ভোগপ্রবৃত্তিকে দুঃস্বপ্ন বলে বুঝেছেন, আজ গোঁসাই তখন জীবন-
 বাদের মধুবসে আকর্ষিত নিমজ্জিত। রামপ্রসাদের “এ সংসার ধোকার টাটি”
 কবিতার বাদ্যায়কুতি রচনা করতে গিয়ে তাই তিনি বলেন—

এ সংসার রসের হুটি।

হেথা থাই দাই আর মজা লুটি ॥

অথবা—

ওরে তাই বন্ধ দারা স্নত পিড়ি পেতে দেয় ছুয়ের বাটা ॥

এই স্থূল কোঁতকের অন্তরালে গভীর কথাটিও কবি ব্যক্ত করেন—

মহামায়ার বিশ্ব ছাওয়া ভাবছো মায়ার বেড়ি কাটি।

মহামায়ার মায়ার জ্বলর এ পৃথিবী, প্রাপপূর্ণা। আজ গোঁসাই এই মায়ার
 মোহজাল ছিন্ন করতে চান না, সে অগম্য হলেও না, সে বিধো হলেও না।

আজ গোঁসাই-এর এই জীবন-দুটি থেকেই উৎসারিত তাঁর রাসের কোঁতুক।

॥ পাঁচ ॥

রামপ্রসাদের অধিকাংশ পদই রূপকাত্মক। গোসাঁই-কবি রূপকের তথ্যটি ভেদ না করে আপাত অর্থটি গ্রহণ করেছেন তাঁর প্যারোডিতে। ফলে প্রসাদী সঙ্গীতের সুগভীর আধ্যাত্মিক তাৎপর্য গোসাঁইয়ের হাতে বাস্তব কিন্তু অসঙ্গত ঘটনাবলি হাঙ্গামার হয়ে উঠেছে।

রামপ্রসাদ যখন “আমায় দে বা তবিলদারী” বলে গান ধরেন তখন তিনি কালীভক্তির তহবিলের কথাই বলেন, এর সঙ্গে বাস্তব অর্থসম্পদের কোন সম্পর্কই নেই। কিন্তু আজু গোসাঁই এ কবিতার প্যারোডি লেখেন—

কেন চাস ভাই তবিলদারী

ওকাজে আছে ঝুঁকি ভারি।

চুদিনকার মুহুরী হয়ে তাইতে এত বাড়াবাড়ি।

পেলে তবিল, ভাঙতে এক তিল, তোমার আর সবেনা দেবী ॥

রামপ্রসাদের ব্যক্তিগত জীবনেব প্রতি রিদ্ধ কটাক্ষে এ কবিতার তৃতীয় পংক্তিটি বিশেষ রসোজ্জ্বল হয়ে উঠেছে।

আবার রামপ্রসাদ যখন সংসার ধান্দা থেকে মুক্ত হবে মনকে ভক্তির উন্মুক্ত মাঠে বেড়াতে যেতে বলেন, তখন আজু এর ভক্তির তাৎপর্য সম্পূর্ণ ভুলিয়ে দিয়ে গান ধরেন—

কেন মন বেড়াতে যাবি।

কারো কথায় কোথাও বাসনেরে তুই,

মাঠের মাঝে মারা যাবি ॥

কিংবা রামপ্রসাদ যখন হৃদয়বাক্যের অগাধ জলে মনকে কালী বলে ডুব দিতে বলেন, তখন গোসাঁইয়ের গানে ব্যঙ্গাত্মক অর্থ-বিপর্যয়ে হাঙ্গামা হয়ে ওঠে—

ডুবিস নে মন ষড়ি ষড়ি।

দম আটকে বাবে তাড়াতাড়ি ॥

একে তোমার ককোনাড়ী ডুব দিওনা বাড়াবাড়ি।

তোমার হলে পরে জরজারি মন যেতে হবে যমের বাড়ী ॥

রামপ্রসাদে বা রূপকমাত্র, তা গভীর ভক্তিতত্ত্বের ইঙ্গিত করেই ক্ষান্ত, গোসাঁই তাঁর বাস্তবরূপ পর্যন্ত গিয়েই থমকে থেমে দাঁড়ান এবং রামপ্রসাদের সাধনসঙ্কেতটির তাৎপর্যের দিকে দৃষ্টিভ্রম না কিরিয়ে ব্যবহৃত রূপকের বাস্তব ছবিতে অছবিধে নিয়ে কৌতুকে মেতে ওঠেন।

॥ ছয় ॥

এ জাতীয় কবিতার ব্যঙ্গরস আশ্বাদে অহুত্বের একাধিপত্য চলে না, বুদ্ধিবৃত্তিকেও অনেকখানি স্বীকার করে নিতে হয়। কিছু চিন্তার সূক্ষ্মজালে জড়িয়ে এর হাশু পাঠকচক্ষে আবর্তিত হয়। তবুও একথা ঠিক যে ভারত-চক্রের মননের তীক্ষ্ণতা ও সুমার্জিত পরিশীলিত বিজ্ঞপকটাক্ষ আজ গোঁসাইয়ে, পাওয়া যাবে না। ভারতচক্রের ভাষাগত অধিকারের সুবিস্তৃতি আর মননগত ব্যক্তিস্বাভাব ও গভীর যুগ-বেদনা আজ গোঁসাইয়ের আয়ত্তের অতীত। তবে গোঁসাই-এর কবিতা একান্ত স্থূল কতকগুলি বস্তুভাষণ মাত্র, রামপ্রসাদের ধর্মসঙ্গীতের মূল্য লোককে হাসাবার চেষ্টা করে নিজেই হাশুস্পন্দ করেছে— এমন মনে করাও আদৌ ঠিক হবে না, মাঝে মাঝে দু একটি কথায় স্থূলতা নেই তাঁর গানে এমন নয়। আরম্ভের দীপ্তি শেষ পর্যন্ত রক্ষা করতে সর্বদা তিনি সক্ষম হননি তা-ও ঠিক। শব্দচয়নে তাঁর সূক্ষ্ম ব্যঞ্জনধর্মের অভাব আছে—কিন্তু একটি স্পষ্ট গভীর এবং ব্যক্তিক জীবনবোধ তাঁর প্যারোডির কোতুকের পশ্চাতে ক্রিয়াশীল। কবির এই ব্যক্তিক স্বতন্ত্র সত্ত্বাতি “মনরে আমার এই মিনতি। তুমি পড়াপাপী হও করি স্তুতি ॥” এই গানের প্যারোডিতে আপনাকে অব্যাহত করেছে—

হযোন। মন পড়োপাখী।

ওরে বন্দী হলে হয় না সুখী ॥

পাখী হলেও তবু ভুলে দিন যাবে পিঞ্জরে থাকি।

তুমি মুখে বলবে পরের বুলি পরম তবের জানিবে কি ॥

কোন ধর্মসম্প্রদায়ের চিন্তা-পিঞ্জরেই আপন মনকে প্রবেশ করাতে রাজী নন কবি। তাঁর মুক্ত প্রাণ আপন স্বাধীন চিন্তার আকাশেই ডানা মেলে দেবে। কবিচিন্তকের কেন্দ্রে যুক্ত বলে এর নিছক হাস্যের পেছনে গভীরতার গোপন স্পর্শ সতর্ক দৃষ্টিতে নাও এড়াতে পারে।

কিন্তু যে কবিতায় ভাব-কল্পনা ও রূপরচনায় গোঁসাই কবি ক্লাসিক হয়ে উঠেছেন তা ঠিক প্যারোডি নয়। রামপ্রসাদ কালীর পোঁঠলীলা বর্ণনা করায় একটু ব্যঙ্গের সুরেই বলেছেন গোঁসাই—

না জানে পরম তত্ত্ব, কাঁঠালের আমসম্ব,

মেয়ে হয়ে খেছ কি চরায় রে।

তা যদি ছইত, বশোনা ঘাইত, গোপালে কি পাঠায় রে।

ব্যঙ্গ এবং বহিরাধরণে, অন্তরে এক মানবীয় সম্পর্কের এক অতি গভীর বোধ।

বৈজ্ঞানিক বাৎসল্যরসকে ধর্মসংশ্রব মুক্ত করে মানবীয় রসের ক্ষেত্রে সম্পূর্ণ প্রতিষ্ঠা করার এত সহজ logic খুব স্বাভাবিক অথচ বিশ্বয়কর। রামপ্রসাদের আধ্যাত্মিক করলোকে বাস্তব logic-এর আঘাতে কৌতুকরস উদ্ভিত করেছেন আজু গোসাই।

১৬ ॥ বৈষ্ণব কাব্য-পাঠের ভূমিকা ॥

॥ এক ॥

বাংলা বৈষ্ণব কাব্যের ইতিহাস দীর্ঘ এবং বহু-বিচিত্র। মধ্যযুগের বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে এই কাব্যধারা গৌরবময় ঐতিহ্য সৃষ্টি করেছে। সেকালের হয়ে একালের প্রেমামুহূর্তির সঙ্গেও সেতুবন্ধ রচনায় অন্তত কয়েকজন বৈষ্ণব কবির রচনাসৌকর্য ও আবেগগভীরতা চমৎকার সাক্ষ্যের সৃষ্টি করেছে। বর্তমান আলোচনায় বৈষ্ণব কবিতার সাহিত্যসৌন্দর্যই আমাদের লক্ষ্য; তবে পটভূমি হিসেবে এই কাব্যধারার কিছু ইতিহাস ও প্রধান প্রধান সমস্যাগুলির সংক্ষিপ্ত পরিচয় নেওয়া যেতে পারে।

॥ দুই ॥

বৈষ্ণব কাব্যের আলোচনায় এর ধর্ম ও দর্শনের পটভূমিই প্রাধান্য পেয়ে আসছে। রবীন্দ্রনাথ প্রমুখ মুষ্টিমেয় কয়েকজন মাত্র ধর্মবিশিষ্ট কাব্য-সৌন্দর্যের সন্ধান করেছেন। কিন্তু বৈষ্ণব তত্ত্ব ও দর্শন ও রসচিন্তার ধারা অল্পসংখ্যক এখনও এই কাব্য-সাহিত্যের পঠন-পাঠনের প্রধান জিজ্ঞাসা বলে বিবেচিত হচ্ছে।

বাংলার সংস্কৃতির ইতিহাসে চৈতন্যদেবের ধর্মান্দোলন যে সবিশেষ গুরুত্বপূর্ণ তা প্রমাণের অপেক্ষা রাখে না। চৈতন্যোত্তর পর্বে এই ধর্মান্দোলনের সহজ বিকৃতি এবং সর্ববীকৃত প্রাণোন্মাদনা ও ভাবোচ্ছ্বাস বাঙালীর চিন্তা-লোকের মূলতন্ত্রীকে সজীব ও বহমান করে তুলেছিল, কাব্যসৃষ্টির প্রবাহে কতগুলি অতি প্রবল তরঙ্গের সৃষ্টিও এর অন্তর্ভুক্ত। কাজেই বৈষ্ণবকাব্যের কোন ছাড়াই বৈষ্ণব দর্শন, ধর্মসাধনা এবং রসতত্ত্বের আলোচনাকে অবহেলা করতে পারেন না। তবুও একথা সন্দেহাতীত ভাবেই সত্য যে কাব্য ও দর্শন এক বস্তু নয়, সাধন-তত্ত্ব এবং রস-সৌন্দর্যের অধিষ্ঠান পৃথক মহলে এবং অধিকার স্বতন্ত্র রাজ্যে। তাই চৈতন্যোত্তর ধর্ম ও দর্শনে বিশ্বাসী কবিদের

অজ্ঞান নামের মধ্যে জ্ঞানদাস-গোবিন্দদাসকে পৃথক করে চেনা যায়। তাঁদের এ পরিচয় তাত্ত্বিক ও নিষ্ঠাবান বৈষ্ণব হিসেবে নয়, কবি হিসেবে। নিষ্ঠাবান ভক্ত তাঁরাও ছিলেন, কিন্তু কেবল ঐ মূলধনেই তাঁদের প্রাধান্য নয়। ঐ দিক দিয়ে বিচার করলে হয়ত আরও মহত্তর ভক্ত-মহাস্তরের সন্ধান মিলবে। তাঁদের প্রতিষ্ঠা কবি হিসেবে। কবিত্ব নামক বাড়তি স্তরের অধিকারী হয়েই তাঁরা আমাদের চিত্তলোকে চিরস্থায়ী আসন করে নিয়েছেন। বৈষ্ণব-শাক্ত-ধার্মিক-নাস্তিক নিরপেক্ষভাবে রস-জিজ্ঞাসু ব্যক্তিমানের কাছেই তাঁদের আবেদন গিয়ে পৌঁছয়।

তাত্ত্বিক ও সাধক বৈষ্ণব পদাবলীকে ধর্মসাধনার অঙ্গ-হিসেবে পঠন-পাঠন অবশ্যই করবেন। কিন্তু তা কাব্যপাঠের সঙ্গে একাকার হয়ে থাকবে না। ছয়ের লক্ষ্য এবং পথ মূলত পৃথক।

যে কোন যুগের কাব্য সম্পর্কেই রসিক মানুষের একটি প্রশ্ন—বিশুদ্ধ আনন্দবিধানে তার কতখানি সার্থকতা? এই বিশুদ্ধি একটা তাত্ত্বিকবোধ বা বাস্তব তা নিয়ে বিতর্ক আছে। তবে কোন রসিকই কাব্যকে স্বরাজ্যভ্রষ্ট হয়ে অস্ত্রের তল্লিবহনে প্ররোচিত করবেন না, ধর্ম কিংবা দর্শনের পরমার্থিক জিজ্ঞাসাই হোক কিংবা রাজনীতি-সমাজনীতির প্রত্যক্ষ সমস্যা-সাধনই হোক। যে যুক্তিতে কাব্যসাহিত্যকে রাজনীতির অস্ত্রে পরিণত হতে দেওয়া চলে না, ঠিক সেই একই যুক্তিতে ধর্মপ্রচারের বাহনেও নয়। ধর্মপ্রচার এবং ধর্মীয় উপলব্ধি ভিন্ন জিনিস বলে বিতর্ক করা চলে। কিন্তু ধর্মীয় উপলব্ধি যে পর্যন্ত গোষ্ঠিক সে পর্যন্ত তার প্রকাশ প্রচারই। তা যখন ব্যক্তিক উপলব্ধির নিবিড়তার চেতনাব স্নাতক্যের সঙ্গে একাত্ম হয়ে যায় তখনই তার প্রকাশ রূপময় কাব্যকর্ম হয়ে উঠতে পারে। রাষ্ট্রনৈতিক উপলব্ধির বেলাতেও ঐ একই কথা। কাব্যের ছাত্র এর সাহিত্যরসের ও রূপসৌন্দর্যের অনুসন্ধানই রূপান্তরিত কিন্তু ধর্মসাধক এর বক্তব্যেই তৃপ্ত।

॥ তিন ॥

বৈষ্ণব পদাবলী সাহিত্যের সংক্ষিপ্ত ইতিহাসের পরিচয় নিলে এর বিকাশের ধারাটি অনুসরণ করা যাবে, এবং এর মাধ্যমে বৈষ্ণব পদাবলীর সঙ্গে ধর্ম ও দর্শনের সম্পর্কটি কতটা অচ্ছেদ্য তাও অনুধাবন করা যাবে।

পদাবলীর জন্মরহস্যটি এদিক থেকে খুবই ভাবপূর্ণ। সম্প্রতি ডাঃ শশিভূষণ দাশগুপ্ত তাঁর “ঐরাধার জন্মবিকাশ” নামক বিখ্যাত গ্রন্থে এই

সমস্যাটির একটি নিঃসংশয়িত সমাধান উপস্থিত করেছেন। সুবিস্তৃত তথ্য সংগ্রহে এবং গভীর পর্যবেক্ষণের মাধ্যমে তিনি আবিষ্কার করেছেন—

১। পুরাণাদিতে বর্ণিত ব্রহ্মলীলার উৎসে বৈষ্ণব প্রেম-কবিতার জন্ম নয়।

২। অতি প্রাচীনকাল থেকে সারা 'ভারতে সংস্কৃত এবং প্রাকৃত ভাষার খণ্ড খণ্ড লৌকিক প্রেম কবিতা প্রচলিত ছিল। এদের ধর্ম অসম্পূর্ণ এবং সম্পূর্ণ মানবিক। কিন্তু এদের বৈচিত্র্য, প্রাচুর্য এবং স্থানে স্থানে গভীরতা অবশ্য লক্ষণীয়।

৩। অতি প্রাচীনকাল থেকেই রাধাকৃষ্ণের নামোল্লেখ করে রচিত কিছু কিছু কবিতা উপরোক্ত শ্লোকভাণ্ডারে স্থান পেয়েছে। এরা লৌকিক, ধর্মের প্রসঙ্গের উল্লেখমাত্র নেই। সম্ভবত রাধাকৃষ্ণ সম্পর্কে প্রচলিত অতি প্রাচীন মানবিক প্রেমবিষয়ক লোকসঙ্গীতগুলির উৎস থেকে এরা সঞ্চলিত।

৪। রাধাকৃষ্ণ বিষয়ক এই কবিতাগুলি ভাব ভাষা রচনারীতি বা প্রেমাত্মকতার বিচিত্রতা কোন দিক দিয়েই মানবিক অন্তরাগ্র খণ্ড কবিতাগুলি থেকে পৃথক নয়।

এই সাধারণ সূত্র থেকেই রাধাকৃষ্ণ বিষয়ক প্রেম কবিতা বাংলা সাহিত্যে প্রবেশ করেছে।

এই প্রবেশ পথে-দাঁড়িয়ে আছে একদিকে “গীত-গোবিন্দ” অন্তর্দিকে “সম্বৃত্তিকর্ণামৃত”, “কবীন্দ্র বচন সমুচ্চয়”এর রাধাকৃষ্ণ বিষয়ক এবং অন্তরাগ্র প্রেম কবিতাগুলি। ডাঃ দাশগুপ্ত অল্পস্র উদাহরণের সাহায্যে দেখিয়েছেন যে উপরোক্ত শ্লোক সঞ্চলন দুটির রাধাকৃষ্ণের নামোল্লেখবিহীন কবিতাগুলির সঙ্গে চৈতন্তোত্তর কবিতার রূপ পরিচয়নার কত ঘনিষ্ঠ ঐক্য।

ডাঃ দাশগুপ্তের এই আলোচনা থেকে আমাদের সিদ্ধান্ত শক্তি ও সমর্থন সক্ষম করে। মানবিক প্রেমলীলার সূত্রেই বৈষ্ণব-পদাবলীর জন্ম এবং চৈতন্তোত্তর ধর্মদর্শন রসতত্ত্ব প্রভাবান্বিত কবিতাও একান্ত মানব-কবিতার রূপ রস ভঙ্গি ও বিজ্ঞাসাকেই অনুসরণ করেছেন। কাজেই মানবিক প্রেম-কবিতার অনুভূতির গভীরতা ও প্রসাধন কলার নিপুণতার দিক থেকে এর বিচার করলে সাহিত্যিক আত্মদানের দিক থেকে সত্য লক্ষিত হয় না।

বৈষ্ণব পদাবলী সাহিত্যের ইতিহাসে চারটি পর্ব স্পষ্টত লক্ষণীয়।

১। চৈতন্ত-পূর্ব ২। চৈতন্ত স্মরণাত্মক ৩। চৈতন্তোত্তর-প্রভাববৃদ্ধি

৪। চৈতন্য-প্রভাবজ্যোত্সব যুগ। স্বভাবতই এই পর্যাবৃত্তির কেন্দ্রে চৈতন্যদেবের উপস্থিতি। বাংলা বৈষ্ণব কবিতা চৈতন্যদেব দ্বারা অতি গভীরভাবে প্রভাবিত। তাঁর আবির্ভাব ও তাঁকে কেন্দ্র করে গড়ে ওঠা ধর্মসম্প্রদায়, দর্শন, সাধনতত্ত্বই বাংলা বৈষ্ণব কবিতার অতি বিস্তৃতিতে সজ্জাবিত করেছে।

চৈতন্য-পূর্ব পদাবলী সাহিত্যের কবি হিসেবে বড়ু চণ্ডীদাস (বার কাহিনী-কাব্য মূলত পদসংকলনের সাহায্যেই গঠিত) এবং পদকর্তা চণ্ডীদাসকেই গ্রহণ করা চলে। অবাঙালী কবি বিদ্যাপতিও এ পর্বের কবি। ঐরা কেউই গোড়ীয় বৈষ্ণব ধর্মের সঙ্গে সম্পৃক্ত নন। কাজেই পরবর্তী পদাবলীর ধারায় ফেলে এঁদের বিচার অনৈতিহাসিক। এঁদের প্রেরণাও পৃথক। কেউ বাক্যোপাসক হিন্দু, কেউ বাঙালীপূজক, কেউ সহজিয়া। রাধাকৃষ্ণের কবিতার প্রতি এঁদের আকর্ষণ মূলত সাহিত্যিক—ধর্মীয় নয়।

চৈতন্য সমসাময়িক মুরারিগুপ্ত, বাসুদেব ঘোষ প্রমুখ কবিরা শুদ্ধ বৈষ্ণব হলেও রাধাকৃষ্ণ লীলার যে তাত্ত্বিক ব্যাখ্যা বৃন্দাবন-বোম্বাইীদের চর্চায় পরিপূর্ণ রূপ পায় তার ছত্রছায়া তলে বসে কবিতা দেখেন নি।

চৈতন্য-পরবর্তী কবিরা সম্পূর্ণ বৃন্দাবনের দার্শনিক ও তত্ত্ববেত্তাদের দ্বারা গভীরভাবে প্রভাবিত। কাজেই এই পর্বের কবিদের আলোচনার দর্শন ও তত্ত্বজ্ঞানের পরিচয় নেওয়া প্রয়োজন। অবশ্য এ পরিচয়ে আলোচনার ক্ষত্রেপাত মাত্র, সমাপ্তি নয়। পটভূমি হিসেবে এর বিচার বিশ্লেষণ ও স্বরূপ উপলব্ধির পরেই পাঠক এই পর্বের কবিদের ব্যক্তিগত প্রেমজিজ্ঞাসা এবং রূপচেতনা সম্বন্ধে ধারণালাভ করতে সক্ষম হবেন। এই প্রসঙ্গে কবির ধর্মচেতনা, প্রথাগততা এবং স্রষ্টাসত্ত্বের সম্পর্ক নির্ণয় করা যেতে পারে। এ পর্বের কবিরা গভীরভাবেই ধর্ম ও সাধনায় বিশ্বাসী। কিন্তু সাহিত্য পাঠকের দ্রষ্টব্য হল এই যে; কবির ব্যক্তিত্ব এই ধর্মজিজ্ঞাসার সাগরে জলবিদ্যুর মত মিলিয়ে গেছে না আপন ব্যক্তিত্ব অল্পভূতিতে তাকে নিজের মনের রঙে রাঙিয়েছে, অথবা গভীর উপলব্ধির মুহূর্তে ধর্মবোধের সমস্ত আবরণ ছিন্ন করে হঠাৎ উজ্জ্বলিত হয়ে উঠেছে। রসতত্ত্বের ক্ষেত্রেও সচেতন পাঠক লক্ষ্য করবেন—বৃন্দাবনের রসপর্যায় অল্পসংখ্যের প্রধায় বিশ্বাসী হলেও কবির কবিপ্রাণ কি সমস্ত তরঙলিতে সমভাবে আলোড়িত। এই বিশ্লেষণই তাঁর ব্যক্তিত্বের অনেকখানি পরিচয় আমাদের কাছে উপস্থিত করবে।

চৈতন্যপ্রভাব কিন্তু সপ্তদশ শতকের শেষ দিকে নিঃশেষিত হয়ে যায়। অষ্টাদশ শতকের অজস্র বৈষ্ণব পদে সাধারণত প্রত্নতাত্ত্বিক অল্পকরণ লক্ষ্যীয়।

॥ চার ॥

প্রাচীন বাংলা কাব্যের ছই ধারা—আখ্যান কাব্য এবং পদাবলী। কচিং এদের মিশ্রণজাত একটা রূপাকৃতির নিদর্শনও মেলে যেমন কৃষ্ণকীর্তনে এবং নানা বৈষ্ণব পালাপানে। পদাবলীই বাংলার প্রাচীন গীতিকবিতা।

স্বভাবতই একালে গীতিকবিতা সম্পর্কে আমাদের যে ধারণা প্রাচীন-কালের কবিতায় তার যথার্থ প্রতিফলন অহুস্ফান অকর্তব্য। একালে গীতিকবিতার কবির ব্যক্তিতেতনার—ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যের পরিচয়ই মুখ্য। বাইরের জগৎ এখানে কবির অন্তরজগতে রূপান্তরিত হয়। তারই ভাবরূপ হল গীতিকবিতা। গীতিকবিতার কবির উপলব্ধি স্বরূপত উচ্ছ্বসিত এবং আবেগ-কম্পিত, ভাবাভক্তিও সেক্ষেপ। কাহিনী বা চরিত্র-চিত্রণে গীতিকবির দৃষ্টি আবদ্ধ নয়, কেবল অহুত্বের রাজ্যেই তার পরিক্রমা। বিভিন্ন সামাজিক-অর্থনৈতিক ও রাজনৈতিক কারণে রেনসাঁপর্বর্তী যুরোপে ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যের জন্ম আধুনিক গীতিকবিতার আবির্ভাবকে সূচিত করে। বাংলা সাহিত্যে ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যবোধ তথা আধুনিক গীতিকবিতা উনিশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধের সামগ্রী। স্বভাবতই প্রাচীন পদাবলী সাহিত্যে গীতিকবিতার এ আদর্শ খুঁজলে ব্যর্থই হতে হবে।

প্রাচীন বাংলা পদসাহিত্যের ইতিহাসে ছটি ধারার অস্তিত্ব সহজেই লক্ষ্য করা যায়। ১। সাধনসঙ্গীত ২। মানবিক অহুত্বমূলক। প্রথম শ্রেণীর মধ্যে বৌদ্ধসিদ্ধাচার্যদের গানগুলি থেকে শুরু করে বৈষ্ণব-সহজিয়াদের কবিতা, বাউল ও সুফীগান এবং রামপ্রসাদ প্রমুখ শাক্তকবিদের শ্রামাসঙ্গীত উল্লেখযোগ্য। বৈষ্ণব কাব্যের ‘প্রার্থনা’ বিষয়ক পদগুলি এই শ্রেণীভুক্ত। দ্বিতীয় শ্রেণীর গীতিকবিতা হিসেবে, নাম করতে হয় বৈষ্ণব প্রেম-কবিতাগুলির, বালালীলামূলক কবিতার এবং শাক্ত ধারার আগমনী ও বিজয়া গানের। এই ছই শ্রেণীর গীতিকবিতার রূপ ও স্বরূপের পার্থক্যটি অহুত্ববনবোধ্য।

১। সাধনসঙ্গীতে কবির প্রত্যক্ষ উপস্থিতি সর্বাঙ্গীক লক্ষণীয় বৈশিষ্ট্য। কবি সেখানে আপন অন্তরের উপলব্ধি ও কামনাকেই ব্যক্ত করেন। কিন্তু মানবিক অহুত্বমূলক কবিতাগুলি কবির নিজের কথা নয়; রাধা, কৃষ্ণ, যশোদা, মেনকা, উমার অন্তরগুঞ্জে পরিপূর্ণ। গীতিকবিতা হিসেবে এই পার্থক্যটি গুরুত্বপূর্ণ। আপাতদৃষ্টিতে মনে হয় সাধনসঙ্গীতের কবি আপনার ব্যক্তি-অহুত্বটিকে ভাবায় প্রকাশ করে গীতিকবিতার আধুনিক আদর্শের

অধিকতর সামীপ্য লাভ করেছেন। কিন্তু একটি কথা তুললে চলবে না যে সাধকের। সাধ্যবস্তুর যে স্বরূপ বর্ণনার চেষ্টা করেছেন, সাধনপথের যে ইঙ্গিত করেছেন তা তাঁদের ব্যক্তিক উপলব্ধিজাত নয়, ধর্মসাধক-গোষ্ঠীর সাধারণ সম্পত্তি। যদি কবির ব্যক্তিক উপলব্ধি কখনো গোষ্ঠিক চেতনাকে ছাপিয়ে আত্মপ্রকাশ করে, কিংবা ভাবারূপের সৃষ্টিতে গোষ্ঠীবোধকে ব্যক্তিস্বের সঙ্গে জারিয়ে আপনার করে নিতে পারে তবেই তা খাটি গীতিকবিতা হয়ে ওঠে। সাধনসঙ্গীতের ধারায় সে জাতীয় ছ চারটি কবিতার সন্ধান মেলে না এমন নয়, কিন্তু সাধারণভাবে সাধনসঙ্গীত ধর্মসম্প্রদায়ের বিশ্বাস ও সাধ্যসাধনের কথাই বলে।

২। দ্বিতীয় শ্রেণীর কবিতাগুলির মানবিক অমুভূতিজাত রসাবেদন সাধারণভাবে এদের কাব্যমূল্য বৃদ্ধি করেছে তবু দর্শনের আলোচনা কমই কবিতা হয়ে ওঠে—আর কবিস্বের স্বর্গে উন্নীত হবার জন্ত তাকে অনেক সাবধানতা অবলম্বন করতে হয়। মানব জীবনলীলা ও রূপজগৎ-বিবিধ আধ্যাত্মিকতাকে রূপ ও জীবনলীলার আয়ত্তাধীন করতে হয়। অপরপক্ষে মাহুয়ের প্রেম-স্নেহের অমুভূতি-উপলব্ধির বিচিত্র তরঙ্গোচ্চেলতা সার্থকভাবে ভাষাধৃত হলেই কাব্যস্থ পায়।

৩। দ্বিতীয় শ্রেণীর কবিতাগুলি ক্ষীণভাবে হলেও কাহিনীর একটি পটভূমিকে যেন পরিবেশ রচনার কাজে ব্যবহার করে। চরিত্রের কিছুটা আভাস এদের মধ্য থেকে পাঠকচিস্তে সঞ্চারিত হয়। প্রথম শ্রেণীর কবিতাগুলি সে দিক থেকে নিরঙ্কুশ, তাদেব ধণ্ড স্বসম্পূর্ণ, পারম্পরিক সম্পর্কশূন্য এবং আধুনিক গীতিকবিতার রূপধর্মের কিছুটা নিকটবর্তী।

বৈষ্ণব পদাবলী কাব্যের গীতিধর্ম উপরে নির্দিষ্ট পরিপ্রেক্ষিতিটিকে স্বরণ রেখে বিচার্য। রাধা-কৃষ্ণের প্রেমোপলব্ধি এ কবিতাগুলিতে আবেগ ও উচ্ছ্বাসে বিচিত্র রূপ ধারণ করেছে। কবির ব্যক্তিস্বের সাক্ষাৎ প্রকাশ না হলেও, রাধা বা কৃষ্ণের মানসিক নানা ভাব ও অমুভূতিকে এই কবিতাগুলি ধরে রেখেছে। বস্তুজগৎ এই কবিতায় স্ব-রূপে আত্মপ্রকাশ করে নি, রাধা বা কৃষ্ণের মানস উল্লাস বা বেদনার বর্ণসম্পাতে রঞ্জিত হয়ে দেখা দিয়েছে। বিশ্বজগৎ সেখানে রাধা বা কৃষ্ণের মন-জগতে রূপান্তরিত, ভাষা এই রূপান্তরকে ধরে রেখেছে।

কিন্তু রাধা-কৃষ্ণের মন-জগতের এই জিন্না-প্রতিক্রিয়ার তো কোনই

বস্তু-ভিত্তি নেই। আসলে মানস প্রতিক্রিয়ার ঐ বিশেষ ধারাটি কবির অন্তর থেকেই রাখা বা কৃষ্ণের উপরে আরোপিত। বস্তু রূপান্তর এখানে কবি-চিন্তের বর্ণসম্পাতেই ফল। এদের গীতিধর্ম তাই পরোক্ষ, কিন্তু আধুনিক অর্থের বিচারেও অসুপস্থিত নয়।

কবিতার রূপরীতিতে দুটি পদ্ধতি সর্বাঙ্গ লক্ষণীয়—চিত্রধর্ম ও সংগীত ধর্ম। এদের মিলিত রূপ বা একক রূপ কবির সাধনার উপায় রূপে গৃহীত হয়ে থাকে। গীতি কবি বিশেষ করে সংগীত ধর্মকে উপায় রূপে গ্রহণ করবেন এমন মনে করার কারণ নেই—উভয় পন্থাই তাঁর কবিতায় অমূল্য হতে পারে। অবশ্য গীতিকবির মনোজগতের প্রবলতা ও প্রাধান্যেব জন্ত চিত্রশিল্প ও সীমারেখা বিস্তৃত হয়ে কিছু সংগীতের অসীমদ্যোতনাকে আয়ত্ত করতে চায়। তাই চণ্ডীদাস-জানদাসের সঙ্গীতরীতি ও চিত্রকল্পের অম্পট রহস্য প্রবণতা তাঁদের কবিচিন্তের অধিক গীতিধর্মেরই ফল। কিন্তু তাই বলে বিদ্যাপতি-গোবিন্দদাসের চিত্রধর্মের প্রাধান্যে তাঁদের রচনাকে গীতি কবিতার রাজ্য থেকে নির্ধারিত করা চলে না। রবীন্দ্রকব্যের পরিমাণগত প্রাচুর্য ও গুণগত গভীরতার দ্বারা বর্তমান যুগের বাঙালী পাঠকসমাজ এতই আচ্ছন্ন যে রোমান্টিক স্নেহবৃত্তা, অসীম অক্লেশের রহস্য ও তৃষ্ণা ব্যতীত সার্থক গীতিকবিতা রচিত হতে পারে বলেই মনে করা হয় না। বস্তু-অমূল্য চিত্রকল্প, ক্লাসিকধর্মী প্রত্যক্ষ স্পষ্টতা গীতিকবিতার বিরুদ্ধ প্রান্তীয় সামগ্রী বলে ধারণা জন্মে। কিন্তু দ্বিতীয় ধরনের কবিতার মধ্যে কবির ব্যক্তিক অন্তর্ভুক্তি ও উচ্ছ্বাসিত আবেগ ভুক্তি হতে থাকতে পারে, তার তরঙ্গকম্পন ঐ ক্লাসিক চিত্রধর্মেও আত্মদান করা যায়। বিদ্যাপতি-গোবিন্দদাসের ক্লাসিকধর্মী কবিতাকে তাই এ রাজ্যের অন্তর্ভুক্ত করে নিতে হবে।

ভাববৃত্তি ও বোধবৃত্তির প্রকৃতিও এক্ষেত্রে উঠবে। কবি যদি emotional হন তবেই যেন স্বাভাবিক ভাবে তিনি lyricalও হয়ে ওঠেন। intellectual কবিদের যেন সে পরিমাণ lyrical হয়ে উঠবার দাবী নেই। কিন্তু গীতিকবিতার মূল ধর্মগুলি মনে রাখলে তার বিচিত্র প্রকাশ হিসেবে এই বিভিন্নতাকে গ্রহণ করতে আপত্তি জাগবে না। বুদ্ধিবৃত্তির চর্চা ও আন্দোলন যখন একটা আত্মদানে পরিণত হয় তখন তাকে গীতিকবিতার উপলব্ধি হিসেবে স্বাভাবিকভাবেই কবিমন প্রকাশ করতে

পারে। তবে সেক্ষেত্রে বসন্তরত্নের দ্রবীভবন না হয়ে একটা বুদ্ধির দীপ্ত সমারোহে চিত্ত ভরে যায়।*

তাই emotional, romantic এবং lyric এরা নিজের চারপাশে একটা চর্ভেদা সীমারেখা টেনে নিয়ে সে রাজ্যে অপরের প্রবেশ নিষিদ্ধ করেছে এমন মনে করার কারণ নেই।

বৈষ্ণব কবিতায় চণ্ডীদাস ও জ্ঞানদাসে এবং কিছু পরিমাণ বিদ্যাপতিতেও আধুনিক অর্থে গীতি ধর্মের প্রকাশ লক্ষ্য করা যায়। চণ্ডীদাস প্রায় সম্পূর্ণত রাধার সঙ্গে আপন কবিসত্তার সুগভীর বেদনাকে একাকার করে ফেলেছেন। রাধার আতি যেন চণ্ডীদাসের; রাধার উপলব্ধির গভীর মোনে যেন স্বয়ং চণ্ডীদাসকে দেখতে পাই। জ্ঞানদাস সম্পর্কেও একথা সীমাবদ্ধ অর্থে সত্য। বিদ্যাপতির ব্যক্তি-দৃষ্টি কিন্তু অগ্রভাবে আত্মপ্রকাশ করেছে। তাঁর দৃষ্টি মাঝে মাঝে কৃষ্ণের সঙ্গে একাত্মতা লাভ করেছে।

॥ পাঁচ ॥

বাংলা বৈষ্ণব কাব্যে কয়েক শ্রেণীর কবিতা দেখা যায়। (১) বাঁধাকৃষ্ণ সম্পর্কিত; এদের মধ্যে কিছু বাল্যলীলা ও বাৎসল্যের পদ থাকলেও এরা প্রধানত প্রেমলীলাকেই অবলম্বন করেছে। (২) গৌরাঙ্গবিষয়ক (৩) প্রার্থনা বিষয়ক (৪) চৈতন্তের জীবনীকাব্য (৫) বিচিত্র বৈষ্ণব কড়চা-নিবন্ধ। (৬) বৈষ্ণব সহজিয়াদের গান।

বৈষ্ণব সহজিয়াদের সঙ্গীতগুলি সাধনসঙ্গীত জাতীয়। চর্চাপদের যুগ থেকে বাউলহফীদের মধ্যে প্রচলিত সঙ্গীতের সঙ্গেই এর সহমর্মিত। এখানে কবিদের সহজিয়া আরোপ সাধনের নানা বাধ্যান এবং পরম প্রেমার উপলব্ধি বিচিত্রভাবে বর্ণিত হয়েছে। আমাদের আলোচিত বৈষ্ণব কবিতার সঙ্গে এর সম্পর্ক ঘনিষ্ঠ নয়। তবে অনেকের মতে বিখ্যাত পদকর্তা চণ্ডীদাস সহজিয়া সাধক ছিলেন। তাঁর সহজিয়া উপলব্ধির বহু পদ বৈষ্ণব পদাবলী সাহিত্যের অন্তর্ভুক্ত হয়ে গেছে। তবে এ সিদ্ধান্ত একেবারে তর্কাতীত নয়।

চৈতন্তের জীবনকে অবলম্বন করে লেখা কাব্যগুলি নানাদিক থেকে গুরুত্বপূর্ণ। বাংলা সাহিত্যে-র প্রাচীন ইতিহাসে নব দ্বার উন্মোচনে এদের

* সঙ্কথা—ডাঃ হৃদীর কুমার দাশগুপ্ত “কাব্যালোক” প্রথম অধ্যায়।

ভূমিকা অবশ্যস্বীকার্য। তবে আমাদের বর্তমান আলোচনা এদের সম্পর্কে নয়। বিচিত্র কড়চা-নিবন্ধগুলির সাহিত্যিক মূল্য সামান্য। এবং প্রার্থনা-বিষয়ক কবিতাগুলিকে সর্বদা বৈষ্ণব বলে চিহ্নিত করা শক্ত। বিদ্যাপতিব 'মাধব' কৃষ্ণের নামান্তর হলেও নরোত্তমের কৃষ্ণের মত অবশ্যই নন যাঁকে কবি নুপুর পরাতে চেয়েছেন। পঞ্চোপাসক হিন্দু বিদ্যাপতিতে মোক্ষ কামনার স্পর্শ আছে, কিন্তু নরোত্তম সখীর আনুগত্যময়ী সেবাতেই তৃপ্ত।

যা হোক বৈষ্ণব কাব্যের প্রথমোক্ত দুটি শ্রেণীই বর্তমান প্রবন্ধের আলোচ্য বস্তু।

॥ ছয় ॥

গৌরাঙ্গ বিষয়ক কবিতা চৈতন্যের ব্যক্তিত্বের সাহিত্যিক প্রতিফলন। কেবল ধর্ম প্রধান হিসেবে শ্রদ্ধাই তিনি আকর্ষণ করেন নি, কবির গভীর অন্তর পর্যন্ত তাঁর প্রভাবের প্রতিক্রিয়া জেগেছে। এ কবিতাগুলিও লিরিক পর্যায়েব। জীবনীকাব্যগুলিও মত চৈতন্যের জীবন ঘটনা বা ধর্মপরিচয় আদৌ এ কবিতার অভিপ্রেত নয়। কবির ব্যক্তি-অনুভূতি ও ব্যক্তি-বেদনার রাজ্যেই এদের জন্ম। চৈতন্যের ব্যক্তিত্ব কবিদের চিন্তে যে 'ভাবানুভব' সৃষ্টি করেছে সেই খণ্ড খণ্ড উপলব্ধির ভাষারূপই এখানে কবিতার আকাংক্ষা পড়েছে। এ জাতীয় কবিতার আদর্শ সম্বন্ধে বলা যেতে পারে যে চৈতন্যের জীবনের তথ্য বা চৈতন্য প্রচলিত ধর্ম-সাধনার বিরূতি-বর্ণনা নয়, কবির চিন্তা-প্রবণতা চৈতন্যের যে মানসমূর্তি গড়ে তুলেছে তারই প্রকাশ এখানে কাম্য। কিন্তু এ বিষয়ে কয়েকটি বাধা সেকালের কবিতা-বিচারে অনুভূত হবে—

১। চৈতন্য সমসাময়িক ও পরবর্তী কবিরা চৈতন্যকে স্বয়ং পূর্ণ ভগবানরূপে অনুভব করেছেন। তাই কবির ব্যক্তিক উপলব্ধি স্বাধীন হয়ে উঠতে পারে নি।

২। চৈতন্য পরবর্তী বৈষ্ণবেরা চৈতন্য আবির্ভাবের কতগুলি বিশিষ্ট কারণ সম্বন্ধে নিশ্চিত বিশ্বাসে উপনীত হয়েছিলেন। তাই সেই বিশ্বাসের ভাষারূপ দেওয়াই কর্তব্য মনে করতেন, অন্তরূপ চিন্তা পদ্ধতিতেও তাঁরা অভ্যস্ত ছিলেন না।

৩। চৈতন্যবিষয়ক কবিতা রচনা অত্যন্ত কাল মধ্যে বৈষ্ণব কবিতার একটা অবশ্য অনুসরণীয় প্রণালী পরিণত হল। তাই আপন চিন্তার প্রবণতা

অল্পব্যয়ী নির্বাচনের কথাই আর উঠল না।

ফলে এ পর্যায়ের কবিতায় কবিদের স্বাধীন উপলব্ধির বিস্তার চৈতন্তের ভগবত্তা ও বিশিষ্ট দার্শনিক মূর্তির সীমানায়ই আবদ্ধ ছিল। ব্যক্তি-চেতনার প্রকাশ তাতে কতটুকু? আপন আবিষ্কারী দৃষ্টির তাঁর আলোকপাতে তথ্যসূত্র থেকে একটি বিশিষ্ট বিরাট ব্যক্তিত্বের স্বরূপ উপলব্ধির স্বাতন্ত্র্যময়ী স্রবোৎসব কোথায়? তবুও এ বিষয়ে কিছু ভাল কবিতা সৃষ্টি হয়েছে; তার কারণ সমসাময়িক আলোচনা করা হবে।

গৌরবিষয়ক কবিতার দুই শ্রেণী। চৈতন্ত সমসাময়িক এবং চৈতন্তপরবর্তী।

চৈতন্ত সমসাময়িক কবিরা চৈতন্তের ভগবত্তায় বিশ্বাসী ছিলেন। কিন্তু এই বিরাট ব্যক্তিত্বের যে মাহাত্ম্য মূর্তির সাক্ষাৎ পরিচয় লাভের স্রবোৎসব তাঁরা পেয়েছিলেন সত্ত্বত তারই ফলে চৈতন্ত ভগবানের পূর্ণ অবতার বলে বিবেচিত হলেও একটা তত্ত্বমাত্রে পরিণত হন নি, বহু দূরবর্তী একটা আদর্শের অস্পষ্ট অস্তিত্বে রূপান্তরিত হন নি, মানব প্রাণের সমগ্র উত্তাপ বঞ্চিত হন নি। তবে লক্ষণীয় যে এ জাতীয় কবিতায় চৈতন্তের মূর্তি অপেক্ষা তাঁকে কেন্দ্র করে হৃদয়ের উচ্ছ্বাসই কবিতাগুলিকে সর্বাধিক হৃদয়গ্রাহী করেছে।

বান্ধদেব ঘোষ, মাধব, গোবিন্দ ঘোষ ভক্ত বৈষ্ণব ছিলেন অথচ নিমাই সন্ন্যাসের কবিতায় তাঁদের আকুল ক্রন্দনে বৈষ্ণবত্ব ও ভক্তি অপেক্ষা মানবিক বেদনার রোলই উচ্চকণ্ঠ হয়ে উঠেছে! স্বয়ং অদ্বৈত আচার্য চৈতন্তের এই সন্ন্যাস গ্রহণের তাৎপর্য ব্যাখ্যা করে সবাইকে প্রবোধ দিচ্ছেন, কিন্তু তা সত্ত্বেও কবির বেদনামূর্তি সমস্ত ধর্মবোধ ছাপিয়ে উঠেছে—

হেদে গো নদীয়াবাসী কার মুখ চাও।

বাহু পসারিয়া গৌরাচন্দ্রে কিরাও ॥

বৈষ্ণবভক্ত গোবিন্দ তাঁর ধর্মবুদ্ধিতে সংস্থিত থাকলে কি এ ভাষার গৌরাচাঁদকে সন্ন্যাস থেকে নিবৃত্ত করবার কামনা জানাতে পারতেন? এখানে চৈতন্তের প্রতি সহজ মানবিক ভালবাসা ধর্মবোধকে ছাপিয়ে মহাপ্রভুর মাতার পত্নীর হৃদয়বেদনার আভাবিক সহমর্মিতা লাভ করেছে। বান্ধদেব ঘোষ একটি পদে বলেছেন—

কি লাগিয়া দণ্ড ধরে

অরুণ-বসন পরে

কি লাগিয়া মুড়াইল কেশ।

আর বলভদ্রাস একটি কবিতায় শচীমাতার হৃদয়ার্তি ব্যক্ত করেছেন—

সে চাঁচর-কেশহীন কেমনে দেখিব।

নিঃসন্দেহে সন্ন্যাসকামী সন্তানের মুগ্ধিত মন্তক শত সহস্র স্তুতির আলোড়নে মাতৃ হৃদয়ে যে বেদনার স্রষ্টি করে প্রথম কবিতায় বাহুদেবের ব্যক্তিগত বেদনার ভাষা তার সঙ্গে এক হয়ে গেছে। তাই মনে হয় সমসাময়িক কবিদের (বিশেষ করে বাহুদেবের) কবিত্তি জননী শচীদেবীর মাতৃপ্রাণের সান্নিধ্য লাভ করেছে। মেহ-প্রীতির আধিক্য কর্তব্যাকর্তব্য তুলিয়ে সাধন পথে বিহ্বল ঘটায়। কিন্তু মানব হৃদয় বড় অস্থির। সে আপন উজ্জ্বলতার প্রবল প্রবাহে অস্ত-সব চিন্তা উদ্দেশ্যকে ভাসিয়ে নিয়ে যায়। প্রীতির এই আধিক্যকে আয়ত্ত করে বাহুদেব বলভদ্রাসের মত কবিরা ধর্মবুদ্ধিকে ছাপিয়ে উঠেছেন, আর সেই মুহূর্তগুলির অতি স্বতন্ত্র এবং অতি ভীত আর্তি কবিতারূপে সার্থক হয়ে উঠেছে। বাহুদেব ঘোষ বলছেন—

সকল মোহান্ত-ঘরে

বিধাতা বুঝাইয়া ফিরে

তবু স্থির নাহি হয় কেহ।

জলন্ত অনল হেন

রমণী ছাড়িল কেন

কি লাগি তেজিল তার লেহ ॥

চৈতন্তের মত ব্যক্তির পক্ষে জলন্ত অনলের মত স্ত্রী কেন পরিত্যক্তা তা নিশ্চয়ই ভক্ত কবি বাহুদেব ঘোষের অজানা নয়। কিন্তু নিম্নাই সন্ন্যাসের আকস্মিক বেদনায় তিনি আত্মহারা, ধর্মধর্মজ্ঞানরহিত— তাই তাঁর হৃদয়ের প্রকাশে বাধা নেই কোথাও।

তবে কবিরা যখন শচীমাতার ক্রন্দনের মধ্যেই নিজের বেদনার প্রতিকলন দেখেছেন তখন ভাগবতের প্রতিদোষারোপেও দ্বন্দ্ব হন নি। বলভদ্রাসের কবিতায়—

ছই হাত তুলি বুকে

চুষ দিয়া চাঁদ-মুখে

কান্দে শচী গলায় ধরিয়া ॥

ইহার লাগিয়া যত

পড়াইল ভাগবত

এ কথা কহিব আমি কার।

অনাধিনী করি মোরে

যাবে বাছা দেশান্তরে

বিষ্ণুপ্রিয়ার কি হইবে উপায় ॥

হৃদয় যখন বিশ্বাসকে ছাড়িয়ে যায় মানসিকতার সেই বিশিষ্ট স্বাধীন মুহূর্তগুলিই এই কবিতায় প্রকাশিত।

বান্ধবে বোঝের “আগ্নিকার স্বপনের কথা” এ জাতীয় রচনার মধ্যে শ্রেষ্ঠত্বের দাবী করতে পারে। বান্ধবে যে নিমাই নীলাচলবাসী সন্ন্যাসী মাতার স্বপ্নের রাজ্যে সে যেহে ভিখারী। মায়ের মেহের চেয়েও তাঁর সন্ন্যাস যে বড় নয়, অন্তরে অন্তরে সে যে নীলাচলের শুক ধ্যানজীবন ত্যাগ কবে মাতার মেহকোড়ে ফিরে আসতে চায় এই প্রত্যয়ই সত্য বলে শচীমাতার অন্তরের গভীর বিশ্বাস। কিন্তু এ তো সত্য হবার নয়। এ কেবলই কামনা। বস্ত্ররপণ ত্যাগ করে এই অচরিতার্থ কামনাগুলি স্বপ্নজগতে গিয়ে রূপ নেয়। আপন বাসনারই প্রতিধ্বনি শোনা যায় নিমাইয়ের মুখে।

ঘরেতে শুতিয়াছিলাম অচেতনে বাহির হৈলাম

নিমাইয়ের গলার লাড়া পাঞ।

আমার চরণের ধূলি নিল নিমাই শিরে তুলি

পুন কাদে গলার ধরিয়া ॥

তোমাব প্রেমের বশে ফিরি আমি দেশে দেশে

রহিতে নারিলাম নীলাচলে।

তোমাবে দেখিবার তরে আইলাম নদীয়াপুবে

কাদিতে কাদিতে ইহা বলে ॥

কিন্তু অতি প্রিয় হলেও এ যে স্বপ্ন—বান্ধবে সত্য হবার নয়। তাই—

আইস মোর বাছা বলি হিঙ্গার মাঝারে তুলি

হেনকালে নিদ্রাতঙ্গ হৈল।

জাগরণে বান্ধব চিরস্থায়ী ক্রন্দন।

নিমাইয়ের নবদ্বীপ জীবনের যে কাহিনী সমসাময়িক কবিদের কাছে সর্বাধিক বেদনার উৎসারণে সার্থক হয়েছিল গীতি কবিতা রচনায় সেই নিমাই সন্ন্যাসের চারপাশেই তাদের ভাব-ভাবনা আবর্তিত হয়েছে। কাজীদলন ঘটনা হিসেবে প্রবলতর হলেও লিঙ্গিক বেদনাব স্পর্শ রহিত বলেই সম্ভবত তাব নাটকীয় উল্লাস কবিদের আদৌ আকর্ষণ করে নি। ফলে এ জাতীয় কবিতাব বিচিত্রতার অভাব অল্প পাঠের পরেই চিত্তকে পীড়িত করতে থাকে। নীলাচল নীলার সঙ্গে প্রত্যক্ষ পরিচয়ের অভাবে এঁরা হয়ত তা বাদ দিবেছেন, কিন্তু নবদ্বীপ লীলাঙ্গগত অপরাপর উল্লেখযোগ্য ঘটনা ও তজ্জাত আনন্দ ও বেদনারসের দিকে কবিদের দৃষ্টি আকৃষ্ট হয় নি।

চৈতন্য পরবর্তী বৈষ্ণব কবিদের সঙ্গে সমসাময়িকদের মূল পার্থক্য অনেকগুলি বিষয়ে—

১। সমসাময়িকেরা চৈতন্তদেবকে ভগবান বলে বিশ্বাস করতেন। অপরপক্ষে বৃন্দাবন গোবামীদের তত্ত্বচিন্তার প্রভাবে ভগবান চৈতন্তের বিশেষ দার্শনিক ও তাত্ত্বিক বোধই পরবর্তী কবিদের চেতনায় নত্যা হয়ে ধরা পড়েছিল। চৈতন্তকে তাঁরা মনে করেছেন রাধাভাবছাতি সুবলিত কৃষ্ণ। এঁদের মতে ভগবান কৃষ্ণের ছাপরে মর্ত্যবতরণ ঘটেছিল পূর্ণস্বরূপে, কোন অংশাবতার রূপে নয়—সুগাবতার রূপে নয়। সুগাবতার স্বগুণ প্রবর্তন করেন। পাপের বিনাশ পুণ্যের সংস্থাপন করেন। কিন্তু পূর্ণ ভগবান লীলাস্বরূপ। রসাস্বাদই তাঁর মুখ্য ভূমিকা। ব্রজলীলায় রস আশ্বাদন করতে এসে তিনি অংশাবতারের স্বগ দায়িত্বও কিছুটা পালন করেছিলেন গোপত।

কৃষ্ণলীলায় ভগবানের রসাস্বাদের তিনটি বাসনা অপূর্ণ থাকে। (ক) রাধা প্রেমের স্বরূপ আশ্বাদ। রাধাপ্রেমের অম্লভূতি একমাত্র রাধাতেই বর্তমান, কৃষ্ণ তার বিষয় (object) মাত্র। কাজেই সে আশ্বাদ স্বভাবত তিনি পান না। এই আশ্বাদের বাসনা তাঁর থেকে যায়। (খ) রাধার প্রেম-দৃষ্টিতে কৃষ্ণ কিভাবে প্রতিবিম্বিত হন। (গ) এই প্রেমের আশ্বাদ রাধাকে কিরূপ আনন্দ দেয়। এই তিনটি অপূর্ণ বাসনা চরিতার্থ করবার উদ্দেশ্যে রাধা তাঁর ভাব এবং কান্তি কৃষ্ণকে দিলেন। রাধিকার ভাব-কান্তি অঙ্গীকার করে কলিকালে নবদ্বীপে আবির্ভূত হলেন স্বয়ং শ্রীকৃষ্ণ।

এই রাধাভাব ভাবিত এবং অদৃষ্টান্তি সমন্বিত কৃষ্ণই চৈতন্তদেব—এই প্রত্যয়ে পরবর্তী কবির গোরাঙ্গ বিষয়ক পদাবলী রচনা করেছেন। তাঁর আবির্ভাবের প্রধান উদ্দেশ্য হল তাই স্বরূপ আশ্বাদন আর আত্মসঙ্গিকভাবে প্রেম বিতরণ করা, জগৎকে প্রেমময় করে তোলা। যেমন রাধামোহনের নিম্নোক্ত কবিতায় রাধার পূর্বরাগের ভাবটি শ্রীচৈতন্তের মধ্যে উপলব্ধি করা হয়েছে—

আজু হাম কি পেখলু নবদ্বীপচন্দ ।

করতলে করই বয়ন অবলম্ব ॥

পুনঃপুন গতাগতি করু স্বর পহ ।

ধেনে ধেনে ফুলবনে চলই একান্ত ॥

ছল হল নয়ন-কমল-সুবিলাস ।

নব নব ভাব করত পরকাশ ॥

পুলক-মুকুলবর ভক সব দেহ ।

রাধামোহন কহু না পাওল খেহ ॥

তবে চৈতন্তের বাস্তব প্রেমোন্মেষতার সঙ্গে রাধাভাবটির একটি সহজ সঙ্গতি এখানে স্থাপিত হয়েছে।

জানদাস-গোবিন্দদাসের কবিকৃতি সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনায় এই তাত্ত্বিক উপলব্ধি তাদের রচনায় কতটা প্রকাশিত আলোচনা করা হবে।

২। পরবর্তী কবিদের কাছে চৈতন্তের এই তত্ত্বরূপ প্রাধিকারের অন্ততম কারণ হল মহাপ্রভুর মানবতা ও ব্যক্তিত্বের সঙ্গে প্রত্যক্ষ পরিচয়ের অভাব। তাই নবদ্বীপলীলায় তাঁকে কেন্দ্র করে মানবীয় উল্লাস-বেদনার যে সুযোগ আছে সে রাজ্যে তাঁদের প্রবেশ নেই। তাঁদের চিত্ত গৌরাক্ষকে কেন্দ্র করে এক মানস বৃন্দাবনে পরিক্রমা করেছে। এই মানস বৃন্দাবন সম্ভবত ভৌগোলিক নীলাচল। তবে তার বাস্তব পটভূমি এঁদের কবিতার বিষয়ভূত হয় নি। পূর্ববর্তী কবিদের রচনায় নবদ্বীপের জীবনের ও হৃদয়ের যে মানবিক পরিবেশটি আছে পরবর্তী কবিদের কবিতায় অল্পরূপে কোন মানবিক-ভৌগোলিক পরিবেশ অল্পপস্থিত। তাঁরা তাদের যে মানস রাজ্যেব সৃষ্টি করেছেন, প্রেম-ভক্তির উচ্ছ্বাসিত তরঙ্গের তীরে তীরে সে রাজ্যের অবস্থিতি।

৩। ভাষা-ভাবের একটা সচেতন মার্জনা এই পর্বের শ্রেষ্ঠ গৌরবিষয়ক পদাবলীর একটি সম্পদ। পূর্ববর্তী কবিদের ভাষা সহজ ও সরল, অনলংকৃত কিন্তু প্রাণহীন নয়। বাসুদেব-বল্লভের সহজ ভাবায় ও হৃদয়বিদারী আবেদন আছে। তবে পরবর্তী কবিতার নিপুণ কলাচাতুর্য এখানে দ্রুত।

গোবিন্দদাস দ্বিতীয় পর্বের গৌরপদাবলীর শ্রেষ্ঠ পদকর্তা, তাঁর কবিতায় বহুক্ষেত্রেই তাত্ত্বিক উপলব্ধি শিল্পরূপে বিধৃত হয়েছে। আপন সচেতনলোক মনন করে শব্দসজ্জার বিচিত্র ধ্বনি ও অর্থসৌন্দর্য সমন্বয়ে তিনি চৈতন্তের যে ভাবমূর্তি রচনা করেছেন তার পরিচয় গোবিন্দদাসের কবি ব্যক্তিত্ব ও শিল্প কৃতিত্বের বিস্তৃত আলোচনা প্রসঙ্গে গ্রহণ করা যাবে।

॥ সাত ॥

কৃষ্ণের বাল্যলীলা নিয়ে চৈতন্তপূর্ববর্তী কবিদের কোন উল্লেখযোগ্য কবিতা পাওয়া যায় না। এবং কেন পাওয়া যায় না তাও সহজেই অনুমান করা চলে। বালকের বিচিত্র কৌতূহল, সরস নবীনতা, খেলালী কমনা, তরলভাবানুরূপকথার রাজ্যে মানস পরিক্রমা অথচ মেহবুজু পনির্ভরতা উৎকৃষ্ট কাব্যসাহিত্যের বিষয় হতে পারে। প্রাচীন বাংলা সাহিত্যে 'চৈতন্ত-

ভাগবত" ব্যতীত অন্তত বালালীলার উপভোগের চেষ্টা বড় চোখে পড়ে না। মুকুন্দরামের কালকেতু বালাকালে যথেষ্ট বীরত্বের পরিচয় দিলেও তার বিকশিত চরিত্র বালালীলারসের বিচিত্র ও পরিপূর্ণ আশ্বাস বহন করে আনে না। বালক চৈতন্ত মুরারি গুপ্তকে কাকি জিজ্ঞাসা করে, নোংরা হাঁড়িকুড়ির জঞ্জালের মধ্যে বসে থেকে পাঠশালার পড়বার অস্থমতি আদায় করে, গঙ্গার ঘাটে স্নানাধারের উপরে নানা উপদ্রবের মধ্য দিয়ে আপন ঐক্য ও দৌরাশ্ব্যের যে বিচিত্র পরিচয় রেখে গেছেন কবির দৃষ্টির কোমল রেহাতুর রঙে তা অপূর্বত্বী ধারণ করেছে।

তবুও সাধারণভাবে এ তথ্য অস্বস্তি যে প্রাচীন বাংলা কাব্যসাহিত্য শিশুচিন্তের দিকে তাকাবার যথেষ্ট অবকাশ পায় নি। মুকুন্দরামের শ্রীমন্তকে হাততালি দিয়ে নাচিয়ে গৃহের প্রাচীনা দাসী হুঁলার যে আনন্দ অথবা তার ঝোঁজে মাতা ফুল্লরার যে ব্যাকুলতা তা সংক্ষিপ্ত পরিসরেই সমাপ্ত। সেকালের সমাজ-জীবনে রূপকথা সম্ভবত এখনকার চেয়ে অনেক বেশি জীবন্ত ছিল। শিশু মনোরঞ্জে এই উপকরণটির বহুল ব্যবহার থাকবার কথা। ও বস্তুটা লঘু, উদ্বেগহীন ও ধর্ম অসম্পৃক্ত। বয়স্কদের serious সাহিত্যে শিশু অহুত্ব ও শিশু জিড়াসক্তির রস গোপ ভূমিকামাত্র পেয়েছে—তাও একান্ত প্রাসঙ্গিক ভাবে। পাঠশালার দরিদ্র বালকদের মুখে বাসী পাক্তা-ভাতের কথা শুনে টাদের মত নৃপতিকল্প বণিকের ছয় পুত্রের বাসী পাক্তা খাবার যে সখ হয়েছিল (মনসীমঙ্গল) তাকে শিশুচিন্তের অজানার প্রতি একান্ত কোতূহলের সরস চিত্র বলে গ্রহণ করা যেত যদি না মনসার সাপেরা এই বাসী ভাতের সঙ্গে বিষ মিশিয়ে দেবার জন্ত বহু আগে থেকেই প্রস্তুত থাকত সরস শিশুহুলভ ব্যবহারের প্রতি আকর্ষণের তুলনায় উদ্বেগমূলকতার দিকে ঝোঁকের ফলেই এই চিত্রের অন্ধন বলে মনে হয়।

বিশেষ করে গীতিকবিতায় বালালীলার প্রায় কোন স্থানই দৃষ্ট হয় না। শিশু মনস্তত্ত্বের বিচিত্র বিস্তৃত আলোচনার এই প্রাধান্যের স্বর্গেও কবিদের অহুত্বিতে প্রেমকল্পনা যতটা আলোড়নের সৃষ্টি করে বালালীলার তার সঙ্গে আদৌ উপমিত হবার নয়। তাই কবিতা প্রেম-কবিতা রচনার ক্ষেত্রে যতটা উৎসাহ অহুত্ব করেছেন বালালীলামূলক কবিতা রচনার তার সমান্তর অংশও নয়। বিশেষ করে প্রেমবোধের যে সার্বজনীনতা আছে বালালীলার আশ্বাদের তা নেই। এ বসান্বাদ পাত্রের স্বরস ও জীবন-অভিজ্ঞতার উপরে বহুল পরিমাণে নির্ভরশীল।

চৈতন্য পরবর্তী যুগের বৈষ্ণব কবিরা প্রেমামুহুর্তির সমুদ্রতটে দাঁড়িয়েও এই শাস্ত ক্ষুদ্র জলাশয়কে বিশ্বত হন নি প্রধানত একটি কারণে। ঐক্যের বাল্যলীলাকে অবলম্বন করে বৈষ্ণব দার্শনিক ও রসবেত্তারা সখ্য ও বাৎসল্য রস সৃষ্টির কথা বলেছেন। বৈষ্ণবীয় সাধনধারায় এই ছুটি মার্গ যে গুরুত্বপূর্ণ এবং ‘অঙ্কাহ’ গোস্বামীদের এই সিদ্ধান্ত এ শ্রেণীর কবিতা রচনায় অনেক কবিকেই প্রেরণা যুগিয়েছে। বহুক্ষেত্রে এ প্রেরণা একান্তই ধর্ম-প্রেরণা, তবে কোন কোন ক্ষেত্রে যে স্বাভাবিক কাব্যরসবোধ এ কবিতার জন্ম দেয় নি এমন মনে করার কারণ নেই।

দেখা যাচ্ছে রসসৃষ্টির দুটি ভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে কৃষ্ণের বাল্য লীলাকে বৈষ্ণব কবিরা দেখেছেন—সখ্য ও বাৎসল্য। সখ্যের সম্পর্কের মধুর সৌহার্দ্য কাহিনীব্যবস্থিতি গীতিরস সঞ্চারে যথেষ্ট সার্থক হতে পারে বলে মনে হয় না। এখানেও হয় নি। সখ্যামুহুর্তিতে সঙ্গীত-আতি স্বভাবতই স্থলিতচরণ। বিশেষ করে গোষ্ঠে গমন ও বংশীধ্বনি কিংবা রাখাল রাজ্য এমনি বৈচিত্র্যহীন হু চারটি মাত্র ঘটনার পটভূমি এ কবিতা-গুলিকে এমন কিছু আশ্বাদে পূর্ণ করে তোলে না।

বাল্যলীলা পর্যায়ের ভাল কবিতা বাৎসল্য রসাত্মক। শিশুর নৃত্যে মাতার যে আনন্দ তার উল্লাসটুকুই ভালভক্তের সব ত্রুটি, কলাকৌশলহীনতার সব সামান্ত্রতা ঢেকে দিয়ে তাকে এক মাহাত্ম্য ও গৌরব দান করে—

দেখসিয়া রামের মাগো গোপাল নাচিছে তুড়ি দিয়া।

কোথা গেল নন্দ রায় আনন্দ বহিয়া যায়

নয়ান ভরিয়া দেখসিয়া ॥

চিত্রবিচিত্র নাট চরণে চাঁদের হাট

চলে যেন খঞ্জনিয়া পাখী।

সাধ করিয়া মায় নুপুর দেছে রাঙা পাখ

নাচিয়া নাচিয়া আইস দেখি ॥ (বাদবেস্ত)

কিন্তু এর প্রতিটি চরণপাতে মায়ের হৃদয়ের মেহবারিধি উদ্গাধিত হলেও তাতে ধ্বজ বস্ত্র অঙ্কুরের চিহ্ন পড়বার কথা নয়।

প্রতি পদচিহ্ন তায় পৃথক পড়িয়া যায়

ধ্বজবজ্রাঙ্কুর তাহে সাজে।

(বাদবেস্ত)

আনন্দ এবং মেহের আত্মশোভা মাতা আপন সন্তানকে ভগবানের সঙ্গে একাকার করে ফেলে। কিন্তু সে একান্ত্রবোধও এর বিধান নয়।

এব বিশ্বাস হলে এ জাতীয় কবিতার অনেকখানি মাধুর্যই নষ্ট হয়ে যেত । যে শিশুর পদচিহ্নে ধ্বজ বজ্র অঙ্কুশ প্রভৃতির চিহ্ন পড়ে তার প্রতি বাংসল্য বাধাহীন হয়ে উঠতে পারে না । শিশুর প্রতি মনস্ববোধের সঙ্গে জড়িয়ে আছে তার অক্ষম নির্ভরশীলতার ধারণা । কাজেই যেখানেই কৃষ্ণের ভগবৎ-মাহাত্ম্যের প্রকাশ সেইখানেই বাংসল্যরস সঙ্কচিত ।

শিশু কৃষ্ণের নৃত্য, ননীভরণ, মাতা কর্তৃক ভৎসনা ও বন্ধন, মান-অভিমান প্রভৃতি বাংসল্য রসানুভূতির চিরন্তন আনন্দের ধারা কবিতা-গুলিতে শুভিত হয়ে আছে । একালের শিশুর জীবনলীলার ঘটনাগত বাস্তবতার কিছু রকমকের হলেও এ থেকে নির্ধাসিত বাংসল্যরসজাত আনন্দধারার কিছুমাত্র পরিবর্তন হয় নি । তাই এর আনন্দ চেতনা এযুগ পর্যন্ত প্রসারিত । ছু একটি পদে শিশু চোরের চৌর্য-কৌশল সরস কৌতুকের সঞ্চার করেছে । যেমন—

হেবে গো রামের মা ননীচোরা গেল এই পথে ?

শূন্ত ঘরখানি পায়্যা সকল নবনী খ্যায়্যা

ঘারে মুছিয়াছে হাতখানি ।

অহুলির চিনাগুলি বেকত হইবে বলি

ঢালিয়া দিয়াছে তাহে পানি ॥

ক্ষীর ননী ছেনা টাছি উভ করি শিকাগাছি

বতনে তুলিয়া রাখি তাতে ।

আনিয়া মখন-দণ্ড তাকিয়া ননীর ভাও

নামতে থামিয়া মুখ পাতে ॥ (—যহুনাথ দাস)

বর্তমান কালে অবশ্য গৃহস্থ ঘরে ছানা সর ননীর প্রাচুর্য নেই । কিন্তু ঘরে ঘরে এই শিশু চোরের উপদ্রব কিছুমাত্র কমে নি । অবশ্য এ কথা স্মরণযোগ্য যে বাংসল্য রসবোধের এই বিশিষ্ট ধারাটির সঙ্গে বাংলার জল-মাটি, গ্রাম্য সমাজ ও পরিবার জীবনের একটি বনিষ্ট সম্পর্ক আছে । আজ পাশ্চাত্য সভ্যতার সংস্পর্শে নতুন জীবনাদর্শের মধ্যে একে সম্পূর্ণ খাপ খাওয়ানো না গেলেও এর রসান্বাদের দ্বার বন্ধ হয় নি ।

এ জাতীয় কবিতার বিচিত্রতা ও গভীরতার অভাব সহজেই চোখে পড়ে । জটিল মানসিকতার কোন প্রতিকলনই এদের মধ্যে হবার নয় । রূপ রচনাগত কোন মার্জিত নৈপুণ্যও এদের বিশিষ্ট করে তোলে নি । তবে সাহিত্যের দ্বায়ে কোন অধিকারে এদের স্থায়িত্বের দাবি ? একি কেবল

বল্লর হুবহু বর্ণনা? একথা অবশ্যই স্বীকার্য যে এর বস্তু উপকরণে আশ্বাদের যে সম্ভাবনা কবির। যেখানে তাকে প্রকাশ করেছেন, আবৃত করেন নি, সেখানে তা কাব্য সার্থকতা পেয়েছে। সর্বোপরি স্বনামদাঁস, বাঘবেত্র বা বলরাম দাসের কবিতায় এমন একটা বর্ণের প্রলেপ আছে বর্ণশাস্ত্রে যার পরিচয় নেই। কবির। যশোদার বাৎসল্যকে আপনার হৃদয় ভাণ্ডারে সঞ্চিত করে সেখান থেকেই এই রঙটি ছড়িয়ে দিয়েছেন তাঁদের কবিতার সর্ব দেহে। এই রঙকে সবুজ বলে উল্লেখ করা চলে না কারণ উষ্ম পূর্ণিমাস্তের রক্তিমাতাও দাবিদার হতে পারে। এ হল কোমলতার রঙ। শরতের রোদে যে কাঁচা সোনা, শিশু শুকের পালকের যে বিচ্ছুরণ, বর্ষার অবসানে ধানের শীষে যে পীতভ সবুজ তার মধ্যে এর সন্ধান মিলবে।

বাৎসল্য রসের দ্বিতীয় ধারা গোষ্ঠমূলক। কৃষ্ণের গোষ্ঠ গমনকে উপলক্ষ করে জননী যশোদার অকারণ আশঙ্কা ও অবুর স্বার্থপরতার মধ্যেই এর রসাবেদন। মুক্তির পথ আর শ্রীতির পথ বিভিন্ন। বিশেষ করে মায়ের স্নেহ অবুর বলেই যেন কুলহীন। বলরাম দাসের কবিতায় যশোদা বলছে—

সধাগণ আগেপাছে

গোপাল করিয়া মাঝে

ধীরে ধীরে করিহ গমন।

নব তৃণাকুর আগে

রাঙা পায় যদি লাগে

প্রবোধ না মানে মায়ের মন॥

এর মধ্যে কিছু অসামাজিক সঙ্গীর্ণ স্বার্থপরতা আছে। কিন্তু সামাজিকতার মাপকাঠি ও হৃদয় পরিমাপের মান আদৌ এক নয়।

গোষ্ঠ বর্ণনামূলক কবিতাগুলিতে মায়ের যে চিন্তা যে ক্রন্দন প্রকাশিত হয়েছে তাকে বাড়াবাড়ি বলে অনেকেই মনে করেছেন। গোপন চরানো এমন দুষ্কর তপস্বী নয়, চিরন্তন নির্বাসনও নয় যার জন্ত মায়ের এতখানি হুচিন্তা-গ্রস্ত হয়ে পড়তে হবে। কিন্তু নিরাসক্ত বোদ্ধার দৃষ্টি ও বিচার এ কবিতায় প্রত্যাশিত নয়, এখানে যে মা সে বাঙালী জাতির অতি সামান্ত্য রমণী। মধ্যযুগের জীবন পরিবেশে সন্তানের প্রতি দেহই তার মানস রাজ্যের একমাত্র বন্ধন মুক্তির বাতায়ন। কিন্তু আপন অহুভূতি ও বোধের সঙ্গীর্ণতায় এই বাতায়নের ফ্রেমে অনন্ত নীলাকাশও যেন একটি ধণ্ডে পরিণত হয়। সন্তানের অমঙ্গল আশঙ্কায় তার চিন্ত সর্বদা সন্নত। তার চরিত্রে বিপুলের মাহাত্ম্য নেই। মহাভারতের বিদ্রার মত প্রবলের মুখোমুখি হয়ে সামান্ত অস্তিত্বকে ধিকার দিতে সন্তানকে উৎসাহিত করার কথা সে চিন্তাও করতে পারে না। তাঁর চিন্তে

নেই সে আতিথ্য যাতে নিখিল নিঃসঙ্গকে আপন অন্তরগৃহে নিমন্ত্রণ জানাতে পারে। যশোদার এই বিশিষ্ট চরিত্রটি গোষ্ঠলীলা কবিতার একটি স্থায়ী অবদান।

প্রসঙ্গত শাক্তপদাবলীর আগমনী বিজয়া পর্যায়ের গানগুলির সঙ্গে এদের তুলনা এসে পড়ে। আগমনী-বিজয়া গানে মাতা মেনকার যে বেদনা ও অশ্রুবর্ষণ বাংলার সামাজিক জীবনের বাস্তব সমস্তা তার সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে ভড়িত। বালিকা কন্যার বিবাহই যখন সামাজিক রীতিরূপে প্রচলিত ছিল তখন বিবাহিত কন্যাকে স্বামীগৃহে পাঠাতে ও দীর্ঘকাল তাকে ছেড়ে থাকতে মায়ের বিপুল বেদনায় নিমজ্জিত হওয়া ছাড়া উপায় ছিল না। করুণ আর বাৎসল্য এই দুই তারের যুগপৎ ধ্বনি-সঙ্গীতের পটভূমিকায় সমাজ-বাস্তবতার তীব্র তীক্ষ্ণ উপস্থিতি আগমনী-বিজয়া গানের বিশেষ আশ্বাস। কেউ কেউ মাতৃহৃদয়ের এই তীব্র ছুঁথের উদাহরণ দেখিয়ে গোষ্ঠলীলায় বর্ণিত যশোদার বেদনাকে বেদনা-বিলাস বলে ধিকার দিয়েছেন। এ অভিযোগ স্বীকার্য নয়। কৃষ্ণকে গোষ্ঠে পাঠিয়ে যশোদার যে ক্রন্দন তা আশঙ্কাজাত, বেদনার প্রকাশ নয়। যশোদার বাৎসল্য তাই করুণরসকে আশ্রয় কবে নি। এ নিজেই একটা স্বতন্ত্র আশ্বাস। জীবনের বাস্তবতার উৎসে যে বেদনা তারই সাহিত্যিক সৌন্দর্য আছে, মায়ের মনের অব্যব আকৃতির তা নেই এমন মত যুক্তিসহ নয়।

॥ আট ॥

বৈষ্ণব পদাবলীর শ্রেষ্ঠত্ব প্রেম কবিতায়। প্রেমিক-প্রেমিকার চরিত্র চিত্রণ ও ব্যক্তিত্ব-অঙ্কনে নয়, তাদের হৃদয়ের বিচিত্র ভাবভরঙ্গগুলিকে ভাষায় ধরে রাখার তাঁরা সিদ্ধিলাভ করেছেন। তবে একথা আমরা সর্বদাই মেনে নেব যে কবিতা রচনা কবি-প্রতিভার অপেক্ষা রাখে। আর সত্যকার কবি-প্রতিভার অধিকারীদের কাছে তাঁদের ধর্মীয় বিশ্বাস প্রেম কবিতা রচনায় বাধা হয়ে দাঁড়ায় নি। প্রেমকে বৈষ্ণবেরা পরম পুরুষার্থ বলে নির্দেশ করেছেন। যদিও সে প্রেম মর্তলোকের নয়। তবুও তার বহিরূপে মানব-প্রেমলীলার সাদৃশ্য তারা অস্বীকার করতে পারেন নি। বিশেষ করে রাধাকৃষ্ণের প্রেমাত্মত্বের ছবি আঁকতে গিয়েও কবিরা লৌকিক জগতের নরনারীর প্রেম-চিত্রকেই অনুসরণ করেছেন, অনুসরণ করতে বাধ্য হয়েছেন।

প্রেম উপলব্ধির মধ্যে যত বৈচিত্র্য অস্ত্র কোন মানবিক হৃদয়-জিজ্ঞাসায়ই জ্ঞান লাভ করা যায় না। প্রেম কবিতার গঠনরচনাও অস্ত্র সব কবিতার তুলনায়

অধিক। আবার একান্ত তরল লীলা-রস-আশ্বাদের চপল বর্ণবিকিরণকেও সে অস্বীকার করে না। রোমাণ্টিক দূরাভিসার ও অন্তর্গূঢ় রহস্যময়তা থেকে দেহের সীমায় বদ্ধ উদ্দাম উদ্গদ মিথুনানন্দ পর্যন্ত সর্বত্রই তার বিহার। বৈষ্ণব কবির নানাভাবে নরনারীর প্রেম-সম্বন্ধকে দেখেছেন এবং আশ্বাদ করেছেন। অবশ্য চৈতন্য পরবর্তী এ দর্শন এবং আশ্বাদন দুটো ঘটনার উপরে নির্ভরশীল : প্রথমত, ভক্তিরসামৃতসিদ্ধি, উজ্জলনীলমনি প্রভৃতি বৈষ্ণব রসতত্ত্বের নির্দেশ। দ্বিতীয়ত, কবির ব্যক্তিগত প্রেম জিজ্ঞাসা। এদিক দিয়ে প্রাক-চৈতন্য কবির স্বাধীনভাবে আপনাপন ব্যক্তি-জিজ্ঞাসার অঙ্গুসরণ করতে পেরেছেন।

চৈতন্য পূর্ববর্তী বা পরবর্তী প্রায় সব প্রেম কবিতার লেখকই প্রধানত নিরোক্ত পর্যায়ের কবিতা লিখেছেন—পূর্বরাগ, অমুরাগ, অভিষার, মান, সম্ভোগ, মাধুর প্রভৃতি। ভাব-সম্মেলন বলে অপর একটা পর্যায়ের করণাও করা হয়েছে। নর-নারীর প্রেমাত্মভূতির এই বিশেষ অবস্থা বা Moodগুলি এদেশে বহু প্রাচীন কাল থেকেই সুবিদিত। বৈষ্ণবগণ সেখান থেকেই এদের গ্রহণ করে কিছু কিছু আধ্যাত্মিক তাৎপর্য আবিষ্কার করেছেন। প্রসিদ্ধ দার্শনিক হীরেন্দ্রনাথ দত্ত মহাশয় তাঁর “প্রেমবর্ধ” গ্রন্থে রাধাকে জীবাত্মা এবং কৃষ্ণকে পরমাত্মার রূপক বলে গ্রহণ করে উপরোক্ত বিভিন্ন প্রেম পর্যায়ের যে ব্যাখ্যা করেছেন, তা বৈষ্ণবীর রসতত্ত্বের স্বীকার্য নয়, কারণ রাধাকৃষ্ণকে তাঁরা রূপক বলে মানেন না। সে যাই হোক এদের আধ্যাত্মিক তাৎপর্য আমাদের লক্ষ্য নয়, সাহিত্য সৌন্দর্যই বিচার্য।

স্বভাবতই এই বিভিন্ন পর্যায়ের প্রেমাত্মভূতির মধ্যে বিশিষ্টতা আছে। পূর্বরাগের নায়িকার প্রেমচেতনার মধ্যে ব্রীড়াসঙ্কুচিত ভাবটি লক্ষিত হবে। একটা অন্তাতপূর্ব এবং অর্ধচেতন হৃদয় মন্দিরের দ্বারোন্মোচনের রহস্য, ভীতি ও ভীষণ, জ্ঞান-অজ্ঞানার দোহল্যমানতা এই পর্যায়ের কবিতায় প্রত্যাশিত। তেমনি অভিষারের নায়িকার মধ্যে সমস্ত বাধা-বিলম্ব লঙ্ঘন করে দ্রুত মিলনের তীব্র কামনা, হ্রঃসাহসিকতা, আত্মবোষণার তীব্র মানসিকতা প্রকাশিত। মান পর্যায়ের কবিতায় যেমন বহিরাঙ্গিক লীলা চাঞ্চল্য প্রকাশেরই অধিক সম্ভাবনা, সেরূপ মাধুরের কবিতায় দীর্ঘ বিরহজনিত গভীর আর্তিই অধিক প্রকাশিত।

তবে প্রধান কবিদের রাধা ও কৃষ্ণ রূপের করণায় বিভিন্নতা আছে। উপরোক্ত বিচিত্র ভাবগুলির প্রকাশে তাঁরা নানা বিচিত্র পন্থা গ্রহণ করেছেন। প্রধান চারজন বৈষ্ণব কবির কবিতাপ্রতিভা আলোচনার এদিকেই আরি পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করব।

১৭ ॥ বিদ্যাপতি ॥

॥ এক ॥

বাঙালী কবিসমাজে বিদ্যাপতির প্রবেশের প্রধানতম দ্বারোন্মোচনেব কৃতিত্ব বৈষ্ণব সাধক কবি ও কীর্তনীয়াদের। চৈতন্ত-পবনর্তী বৈষ্ণব কবিতাব রূপ ও ভাবের সঙ্গে তাঁর মৌল পার্থক্য; তাঁর ভাষার সঙ্গে বাংলার বিস্তৃত দূরত্ব সত্ত্বেও অল্পসরণে আবাদনে ও রসসম্বন্ধীতনে তিনি অপরিহার্য হয়ে উঠেছিলেন। বাঙালী কবিরা তাঁর নামটি পর্যন্ত গ্রহণ করেছেন। তাঁর ভাষার অল্পসরণ ব্রজবুলির রূপকল্পনার গভীর প্রভাব বিস্তার কবেছে। সাধক কবি বা মহাজন বলে তিনি উত্তরসরীর শ্রদ্ধা পেয়েছেন। সহজ সাধনার প্রেমিক পুরুষ বলে বৈষ্ণব সহজিয়াগণ তাঁর নামে কিম্বদন্তী রচনা করেছেন। বাংলা কাব্যের আলোচনার তাঁর স্থান তাই অবশ্যস্বীকার্য।

জয়দেবের সঙ্গে এ ব্যাপারে বিদ্যাপতির তুলনা চলে না। জয়দেব বাঙালী কবি। বাংলার ভাবরসের এমন একটা স্পষ্ট চিহ্ন তাঁর সংস্কৃত ভাষায় লেখা কাব্যের সারা দেহে মুদ্রিত যে ইতিহাসের ধারায় তাঁর স্থানটি অবিচলিত হয়ে পড়েছে। সমসাময়িক বাংলাভাষা যথেষ্ট পুষ্টি ও সভা-শোভন হলে জয়দেবের “গীত-গোবিন্দ” কাব্যনাট্যও হয়ত বাংলাতেই লেখা হত। এবং সংস্কৃতে লেখা হলেও বাংলা ভাষার সঙ্গে তার নৈকট্য অসাবধানী পাঠকেরও দৃষ্টি এড়াতে না। বিদ্যাপতি কিন্তু বাঙালী কবি নন, বাংলা ভাষায়ও কাব্য কবিতা তিনি দেখেন নি। কাজেই বাংলা কাব্য সাহিত্যেব ইতিহাসে তাঁর স্থান সম্পর্কে সংশয় কিছুতেই ঘুচতে চায় না। বাংলা সাহিত্যেব একজন সেকালীন ঐতিহাসিক এবং জনৈক সমসাময়িক রস-ব্যাখ্যাতার মন্তব্যের সাহায্যে এই সমস্তার গ্রন্থভেদের চেষ্টা করা যেতে পারে। রামগতি জায়রত্ন বাংলা সাহিত্যের সঙ্গে বিদ্যাপতির সম্পর্ক নির্ণয় করতে গিয়ে বলছেন,—“বিদ্যাপতি মিথিলাবাসী হইলেও তাঁহাকে আমরা বাঙালার প্রাচীন কবিশ্রেণীবৃত্ত বলিয়া দাবী করিতে ছাড়িব না; যেহেতু বিদ্যাপতির সময়ে

মিথিলা ও বঙ্গদেশে এখনকার অপেক্ষা অধিকতর বনিষ্ঠতা ছিল। তৎকালে অনেক মৈথিল ছাত্র বঙ্গদেশে আসিয়া সংস্কৃত শাস্ত্রের অধ্যয়ন করিতেন এবং এতদেশীয় অনেক ছাত্র মিথিলায় যাইয়া পাঠ সমাপন করিয়া আসিতেন। ...অনেকের মতে বাংলার সেনবংশীয় রাজাদিগের সময়ে বঙ্গদেশ ও মিথিলা অভিন্ন রাজ্য ছিল, এবং সম্ভবতঃ উভয় দেশের ভাষাও অনেকাংশে একবিধ ছিল; ...।” —[বাঙালা ভাষা ও বাঙালা সাহিত্য-বিষয়ক প্রস্তাব]। চতুর্দশ-পঞ্চদশ শতকে উভয় দেশের ভাষা একরূপ ছিল না। বাংলা ও মৈথিলী উভয় ভাষারই যথেষ্ট বিকাশ ঘটেছে। তবে সাধারণ ভাষারূপে অপভ্রংশ-অবহট্টের ব্যবহার বিলুপ্ত হয় নি। “কীর্তিলতা,” “প্রাকৃত পৈদলে”র রচনা তার প্রমাণ।* তবে উভয় দেশের ভাষা যে এক ছিল না একথা নিশ্চিত। উভয় দেশের সাংস্কৃতিক বনিষ্ঠতার জন্ত মাত্র বিদ্যাপতিকে বাংলা কাব্যসভার অন্ততম বলে দাবী করা যায় না। এই যুক্তিতে প্রায় সমসাময়িক উমাপতি ওঝার “পারিজাতহরণে”র গানগুলিও বাংলা সাহিত্যের অন্তর্ভুক্ত হয়ে পড়ে; জ্যোতিবীষ্মরও বাদ যান না। কিন্তু তা হয় নি। কেন হয় নি এবং বিদ্যাপতিই বা কি ঐতিহাসিক কারণে বাংলার একজন হয়ে উঠলেন বর্তমান প্রবন্ধের গোড়ায়ই সেকথা বলেছি।

এই প্রসঙ্গে ত্রিশ্যামপদ চক্রবর্তীর মন্তব্য প্রণিধানযোগ্য, “মনে রাখিতে হইবে যে তদানীন্তন মিথিলা দীর্ঘকাল ধরিয়া বাঙলার সারস্বতভীর্ব ছিল এবং স্বভাবতঃই তাহার উপর মৈথিলভাষার একটা আকর্ষণ ছিল। মিথিলাতেই ব্রজবুলির ক্ষেত্র কতকটা প্রস্তুত হইয়াছিল—বিদ্যাপতি-উমাপতি স্বয়ং একাজ করিয়াছিলেন। শৈব মিথিলায় বৈষ্ণব ভাবধারা বর্ধিত হইয়াছিল বাঙলাবই ‘মেবৈর্মেছরমম্বরম্’ হইতে। সেই ধারা-পানে যে করাট চাতক আনন্দে গাহিয়া উঠিয়াছিল, উমাপতি-বিদ্যাপতি তাহাদের মধ্যে প্রাচীনতম। সাধারণ মিথিলাবাসী যে সে-গানে মুগ্ধ হইবে না এবং বাঙালীই তাহা কান পাতিয়া শুনিবে, একথা তাঁহাদের অজ্ঞাত ছিল না। তাই পদাবলী-রচনায় তাঁহারা প্রয়োগ করিয়াছিলেন সরলতর ভাষা।...বিদ্যাপতির ‘হরগৌরী’ পদাবলীর কঠিন ও জুর্ঘোষা মৈথিল দেখিয়া মনে হয় এ পদ-রচনার

* ‘নবম শতক হইতে প্রায় পঞ্চদশ শতকের প্রারম্ভ অবধি পশ্চিমে গুজরাট হইতে পূবে’ বাংলা পর্যন্ত সমগ্র আর্ষ্যবর্তে’ অপভ্রংশ ও তাহার অব্যাক্টানরূপ অবহট্ট বা ‘অপভ্রষ্ট’ প্রচলিত ছিল সাহিত্যের বাহনরূপে, সংস্কৃতের হীন দোষসত্ত্বে।”—হুহুয়ার সেম : বাঙলা সাহিত্যের ইতিহাস।

মিথিলার বাহিরে তাঁহার দৃষ্টি ছিল না, যেমন ছিল বৈষ্ণবপদ-রচনার। উনবিংশ শতাব্দীর শেষভাগ পর্যন্ত বিদ্যাপতির প্রতি মিথিলাবাসীর উপেক্ষা লক্ষণীয়।”—[বৈষ্ণব পদাবলীর (ক, বি, প্রকাশিত) ভূমিকা]। লেখক এখানে যে কারণের ইঙ্গিত করেছেন তা গূঢ়তর বলে মনে হয়।

বিদ্যাপতির পদাবলীর ভাষা ও ভাব বাঙালী চিত্তের নিকটবর্তী। এ ভাষা লোকের মুখে মুখে পরিবর্তিত মৈথিলী মাত্র নয়, তা হলে কবিতা-গুলির রূপমার্জনা এ ভাবে রক্ষিত হত না। বিদ্যাপতিই এই মিশ্রভাষায় লিখেছিলেন বিশেষ উদ্দেশ্যে, বিদ্যাপতির উদ্দেশ্য সিন্ধু হয়েছিল। মিথিলার কচিবান বিদগ্ধ শ্রেণীর মত পার্শ্ববর্তী গৌড়-বাংলার রসিক, শিক্ষিত ও মার্জিত-বুদ্ধি সমাজও তাঁর লক্ষ্য ছিল। বাঙালী রসিকসমাজ তাঁকে সানন্দে গ্রহণ করেছিলেন—বলা ঠায়, আত্মসাৎ করেছিলেন। অপর পক্ষে জ্যোতির্বিদ্যাবেশ সত্ত্বে বাঙলা দেশের প্রায় কোন সম্পর্কই স্থাপিত হয় নি। অনুরূপ ভাষায় কবিতা লিখলেও এ দেশে বিদ্যাপতির সমকক্ষ স্থান উমাপতিরও হয় নি; কারণ—তাঁর কৃষ্ণ ঐশ্বর্যপ্রধান, তাঁর কবিতার বিষয় দ্বারকালীলা, সে প্রেম স্বকীয়রাসের, তাই বিচিত্রতাহীন। বিশেষত তাঁর কবিতাগুলি একটি সংস্কৃত কাব্যের অন্তর্ভুক্ত।

বিদ্যাপতির রাধা-কৃষ্ণ বিষয়ক কবিতাগুলির উপরে তাই বাঙালী পাঠকের দাবী জায্য বলেই মনে নিতে হয়।

॥ ছই ॥

বাংলাদেশের বৈষ্ণবদের কাছে মহাজন রূপেই তাঁর স্বীকৃতি। কীর্তনে তাঁর পদ শ্রদ্ধার সঙ্গে গীত হয়। কিন্তু বিদ্যাপতি বৈষ্ণব ছিলেন বলে মনে হয় না। তিনি স্মার্ত পৌরাণিক ব্রাহ্মণপণ্ডিতের বংশে জন্মগ্রহণ করেছিলেন। “তিনি মিথিলা, বাঙালা ও ভারতবর্ষের অসংখ্য দেশের ব্রাহ্মণের স্মার্ত স্মার্ত ও পঞ্চোপাসক ছিলেন, অর্থাৎ স্মৃতির ব্যবস্থা মানিয়া চলিতেন এবং গণেশ, সূর্য, শিব, বিষ্ণু ও দুর্গা এই পঞ্চদেবতার উপাসনা করিতেন।”—[হরপ্রসাদ শাস্ত্রী : কীর্তিলতার ভূমিকা।]

বিদ্যাপতি সম্বন্ধে এই সামান্য তথ্যটুকু গুরুত্বপূর্ণ। বিদ্যাপতির কাব্যপ্রবণার উৎসে যে বৈষ্ণব ভাবনা আদৌ সক্রিয় ছিল না তা-ই আমাদের প্রতিপাদ্য। বিদ্যাপতির রচনাবলীর বিচিত্রতার দিকে তাকালে এ প্রত্যয়টি দৃঢ়ভাবে প্রতিষ্ঠিত হবে।

বিদ্যাপতি দীর্ঘজীবী ছিলেন। বিভিন্ন বিষয়ের দিকে তাঁর চিত্ত আকৃষ্ট হয়েছে এবং নানা বিষয়ে গ্রন্থরচনায় তিনি, সেকালের পক্ষে তো বটেই এ যুগের দৃষ্টিতেও, বিশায়কর কৃতিত্ব দেখিয়েছেন। তিনি “বিভাগসার”, “দানবাক্যাবলী”র মত স্মৃতিগ্রন্থ, “বর্ধক্ৰিয়া” “গদ্য-বাক্যাবলী”, “দুর্গাভক্তিহরপ্রিণী”র মত পূজা ও সাধন-পদ্ধতির সংকলন, “কীর্তিলতা”, “কীর্তিপতাকা”র মত ইতিহাসগ্রন্থ, “ভূপরিক্রমা” নামে ভৌগোলিক তীর্থপরিচয়, “লিখনাবলী” নামে অলঙ্কারশাস্ত্র, “পুরুষ-পরীক্ষা”র মত গদ্যাগ্রন্থ এবং হরগৌরী ও রাধাকৃষ্ণ বিষয়ক “পদাবলী” রচনা করেন।

এই তালিকাটি থেকে দুটি জিনিষ নিঃসংশয়ে প্রমাণিত হয়। ১। বৈষ্ণব বিষয় বিদ্যাপতির সমগ্র সৃষ্টির একটি অংশ মাত্র। ২। বিদ্যাপতির পাণ্ডিত্য ছিল বহু বিস্তৃত। স্মৃতি থেকে পূজাপদ্ধতি, অলঙ্কারশাস্ত্র থেকে ইতিহাস কিংবা ভূগরিচয় তার জ্ঞানরাজ্যের সীমাতুল্যই কেবল ছিল না। তাকে ভাষারূপ দেবার মত বিশায়কর ক্ষমতারও তিনি অধিকারী ছিলেন। একদিকে পদাবলীর মত সৌন্দর্য-মূল রচনা অন্যদিকে এই সব বিচিত্রবিষয়ক জ্ঞানকাণ্ডের অন্তর্ভুক্তি একই ব্যক্তিব্যাপার পাশাপাশি চলেছে।

বিদ্যাপতির পাণ্ডিত্যের অন্ততর প্রমাণ বিভিন্ন ভাষায় তাঁর আশ্চর্য দক্ষতায়। তিনি স্মৃতি ও ধর্মপদ্ধতির গ্রন্থগুলি লিখেছেন সংস্কৃতে, “কীর্তিলতা” “কীর্তিপতাকা” অবহট্টে, পদাবলীর কিছু অংশ মৈথিলীতে এবং অধিকাংশ ‘পদ’ বাংলা-মৈথিল-অবহট্ট-মিশ্রিত এক নতুন ‘সাহিত্যিক’ ভাষায়; পরবর্তীকালে ব্রজবুলি নামে এই ভাষারই প্রচলন হয়।

বিদ্যাপতির অবৈষ্ণব মানস এবং পাণ্ডিত্যপুষ্ট জ্ঞানাত্মসন্ধিসহ চিত্ত তাঁর কাব্যের সৌন্দর্য-স্বরূপের বিচারে খুবই গুরুত্বপূর্ণ।

প্রসঙ্গক্রমে একটি প্রশ্নের আলোচনা প্রয়োজন। বিদ্যাপতি রাধাকৃষ্ণ বিষয়ক যে অজস্র পদ রচনা করেছিলেন তার পেছনে কবির মনোরাজ্যের কোন্ প্রেরণা সক্রিয়? দেখা গিয়েছে যে বৈষ্ণবতা এর কারণ নয়, পাণ্ডিত্যও যে নয় তা নিশ্চিত। পাণ্ডিত্য বিদ্যাপতির অন্তরের সাহিত্যচেতনাকে বিনষ্ট করতে পারে নি, বিশিষ্ট করে তুলেছিল। অতি সচেতন শিল্পশ্রদ্ধা চিন্তের অধিকারী ছিলেন বিদ্যাপতি। তাই খাঁটি রসকাব্য রচনার বেলায় তিনি হরগৌরী অথবা রাধাকৃষ্ণের প্রেমসম্পর্কেই অবলম্বন করেছেন। হরগৌরীর দাম্পত্য সম্পর্কের মধ্যে প্রেমলীলার বিশেষ ক্ষুদ্রত্ব তিনি লক্ষ্য করেন নি,

রাধাকৃষ্ণের মুক্ত প্রেমের লীলাবিচিত্র মাধুর্যকেই তিনি উপকরণ হিসেবে সবচেয়ে যোগ্য বলে মেনে নিয়েছেন। উমাপতির “পারিজাতহরণ”এর স্বকীয় প্রেমের আদর্শকে গ্রহণ না করে বহু পূর্ববর্তী জয়দেবের বিষমাতৃগত্য কবির সচেতন শিল্পজিজ্ঞাসারই অন্ততম প্রমাণ।

॥ তিন ॥

বিদ্যাপতি পণ্ডিত ছিলেন। বিচিত্র জ্ঞান এবং রসশাস্ত্র তাঁর আয়ত্নাধীন ছিল। রসশাস্ত্রের প্রভাবেই কি তাঁর জ্ঞান ও পুণ্ডিত্য পদাবলীর সৌন্দর্য-বেদনকে স্থল বস্তুরাশি গতিহীন করতে পারে নি? তাঁর পাণ্ডিত্য ভারে পরিণত না হয়ে ধারে পরিণত হল কি করে? রসশাস্ত্রের প্রভাব এ বিষয়ে হ্রত নগণ্য নয়, কিন্তু প্রধানতম প্রভাব রাজসভার পরিবেশের। দীর্ঘজীবী কবি জীবনের এক সুদীর্ঘকাল রাজসভার সঙ্গে অতি ঘনিষ্ঠ সম্পর্কে বদ্ধ ছিলেন। কেবল তাই-ই নয়, কয়েক পুরুষ ধরে তাঁদের বংশ মিথিলার রাজপরিবারের সঙ্গে অমাত্য সম্বন্ধে সংশ্লিষ্ট। কাজেই বাহিরের পরিবেশের প্রভাবজাত নয়, রাজসভাস্থলভ বিশেষ মানস তাঁর অন্তরেরই সামগ্রী। প্রচলিত জ্ঞানকর্মের চর্চা, রসের আলোচনা, রাজসভার পরিবেশ সব মিলে সেকালের নাগর বৈদম্ব্য তথা সভ্যতার অন্ততম প্রতিনিধি ছিলেন বিদ্যাপতি। এবং তাঁর কাব্য-শিল্পের অনেক প্রবণতার ভিত্তি এখানেই মিলবে। *

এই নাগর সভ্যতার বাস্তব স্বরূপটি কি দেখা যাক। প্রথম চৌধুরী “বই পড়া” নামক প্রবন্ধে এর যে বর্ণনা দিয়েছেন একটু দীর্ঘ হলেও তা কোতূহলোদ্দীপক এবং আমার ধারণা বিদ্যাপতিকে বুঝবার পক্ষে অপরিহার্য। লেখক প্রথমে বাৎস্যায়নের “কামমুদ্রা” থেকে উদ্ধৃত করে তার ব্যাখ্যা দিচ্ছেন,—“আমি উক্ত গ্রন্থ থেকে নাগরিকদের গৃহসজ্জার আংশিক বর্ণনা এখানে উদ্ধৃত করে দিচ্ছি—‘বাহিরের বাসগৃহেও অতি শুভ্র চাদর পাতা শয়া একটি থাকিবে, এবং তাহার উপর দুইটি অতি সুন্দর বালিশ রাখিতে হইবে। তাহার পাশে থাকিবে প্রতিশয্যিকা। এবং তাহার শিরোভাগে কূর্চস্থান ও বেদিকা স্থাপিত করিবে। সেই বেদিকার উপর রাজিশেবে অহলেপন, মালা, সিক্তকরওক, সৌগন্ধিকপুটিকা, মাতুলুদ্রব, তাৎপল প্রভৃতি রঞ্জিত হইবে। ভূমিতে থাকিবে পতংগ্রহ। ভিত্তিগাত্রে নাগদস্তা-বসন্তা বীণা। চিত্রফলক। বর্তিকা-সমুদগকঃ। এবং যে কোনো পুস্তকও

—উপরোক্ত বর্ণনা একটু ব্যাখ্যার অপেক্ষা রাখে।..... প্রতিশ্রুতিকার অর্থ ক্ষুদ্র পর্বত—ব্যাখ্যার শিরোভাগে ইষ্টদেবতার আসনের নাম কূর্চ; আত্মবান নাগরিকেরা ইষ্টদেবতার শরণ ও প্রণাম না করে শয়ন গ্রহণ করতেন না; হুতরাং কূর্চ হচ্ছে একপ্রকার ড্রাকট। সেকালের এই বিলাসী সম্প্রদায়, আমরা যাকে বলি নীতি, তার ধার এক কড়াও ধারতেন না; কিন্তু দেবতার ধার বোলো আনা ধারতেন।.....বেদিকাতে যত প্রকার দ্রব্য রাখবার ব্যবস্থা আছে, তাতে মনে হয় ও হচ্ছে টেবিল; এবং টীকাকারের বর্ণনা থেকে বোকা যায় যে, এ অহুমান তুলনয়; তিনি বলেন, বেদিকা ভিত্তিসংলগ্ন, হস্তপরিমিত চতুষ্কোণ এবং কৃতকৃত্তিম অর্থাৎ inlaid। অহু-লেপন দ্রব্যটি হয় চন্দন, নয় মেঘেরা যাকে বলে রূপটান, তাই। মাল্য অবশ্য ফুলের মালা.....। সিক্তকরওক হচ্ছে মোমের কোঁটা; সেকালে নাগরিকেরা ঠোঁট আগে মোম দিয়ে পালিশ করে নিয়ে তারপর তাতে আলতা মাখতেন। সৌন্দর্যিকগুটিকা হচ্ছে ইংরেজীতে যাকে বলে পাউডার-বক্স; বোতল না হয়ে বাক্স হবার কারণ, সেকালে অধিকাংশ গন্ধদ্রব্য চূর্ণ আকারেই ব্যবহৃত হত। দেয়াল ছেড়ে ঘরের মেঝের দিকে দৃষ্টিপাত করলে প্রথমেই চোখে পড়ে পতংগ্রহ অর্থাৎ পিকদানি। তার পর চোখ তুললে নজরে পড়ে, ভিত্তিসংলগ্ন হস্তিদন্তে বিলম্বিত বীণা; টীকাকার বলেন, সে বীণা আবার ‘নিচোল-অবগুণ্ডিতা’,.....তার পর পাই চিত্রফলক; সংস্কৃত কাব্যের বর্ণনা থেকে অহুমান করা যায়, পুরাকালে ছবি কাঠের উপরে আঁকা হত, কাপড়ের উপরে নয়। বর্তিকাসমুদগকের অর্থ তুলি ও রং রাখবার বাক্স। তার পর বই।” পরে টীকায় বলা হচ্ছে যে বই বলতে কোন সমসাময়িক কাব্যকেই বোঝান হচ্ছে।”

বাৎসর্যনের যুগের নাগরবিলাসীদের এই জীবন-চর্চায় বিদ্যাপতির আমলে কিছু পরিবর্তন আসা স্বাভাবিক। কিন্তু স্বাধীন হিন্দু রাজার রাজ্যে এই জীবনধারার মোটামুটি অহুসরণ আলোচ্য শ্রেণীর মধ্যে প্রচলিত ছিল বলে মনে হয়। বাস্তব জীবনে বিদ্যাপতি কি ছিলেন, তার দেহরূপে ও প্রসাধনে এই বিলাসকলার অহুবর্তন ছিল কিনা নিশ্চয় করে বলার মত তথ্য আমাদের হাতে নেই, তবে পদ্মাবলীর পাঠকের কাছে বিদ্যাপতির যে অন্তর-রূপ ধরা পড়ে তার সঙ্গে এই শ্রেণীর সামীপ্য কল্পনা করে নেওয়া চলে। আর চারপাশের যাদের উপস্থিতি, কথাবার্তা, আচার-ব্যবহার, রুচি ও রসবোধ তাঁর মনসলোকের উপাসন তাদের অনেবখানি মূর্তি যে ওর মধ্যে

ধরা পড়ে এমন মনে করা যেতে পারে। কাজেই তৎকালীন মৈথিল নাগরিক-দের বাহিরের গৃহের সজ্জার উপকরণ হিসেবে বিদ্যাপতির পদাবলী কাব্যগ্রন্থের যে স্থান হতে পারত এমন করনা অনৈতিহাসিক নয়, অবাঞ্ছন্যও নয়। এরাই দেশের সভ্যসমাজ—cultured শ্রেণী। কবি মনে-প্রাণে এই শ্রেণীভূক্ত, এদের উদ্দেশ্যেই তাঁর কাব্যের অর্থ্য। বিদ্যাপতির পাণ্ডিত্য ও বিস্তৃত অধ্যয়ন তাকে শুধু তথ্যসঞ্চয়কারীতে, উদাসীন গ্রন্থকীটে পরিণত করে নি। তাহলে পদাবলীর অল্পশ্র কবিতায় তাঁর রসোজ্জ্বল চিন্তাবৃত্তির পরিচয় এভাবে মুদ্রিত হতে পারত না। স্মার্ত পৌরাণিক বিষয় নিয়ে এবং পূজাপদ্ধতি সংক্রান্ত নানা গ্রন্থ রচনা করলেও তিনি ধর্মপ্রাণ ব্যক্তি ছিলেন এমন মনে হয় না। ভারতীয় ধর্মশাস্ত্র ও গোক্ষশাস্ত্রে অনেক পার্থক্য। আর পূর্বের উজ্জ্বলিতেই দেখানো হয়েছে যে কুর্চিহানে রক্ষিত ইষ্টদেবতার স্মরণ ও প্রণামে অতি বিলাসী লোকেরও বাধা ছিল না, কারণ এর সঙ্গে নীতিবোধ ছিল সম্পূর্ণ সম্পর্ক-রহিত।

প্রার্থনা বিষয়ে বিদ্যাপতির কয়েকটি কবিতা আছে। তার সাহায্যে কবির অন্তর্মনের পূর্বোক্ত ধারণাটিকে স্পষ্ট করা যেতে পারে। এই কবিতা-গুলিতে তিনি মাধবকে উদ্দেশ্য করে প্রার্থনা জানিয়েছেন। এই ব্যাপার কবির ধর্মজিজ্ঞাসার উপরে কতখানি আদোকসম্পাত করে তা বর্তমানে বিবেচ্য নয়। কবির অন্তর্গুঢ় কবি-ব্যক্তিত্বের কিছু পরিচয় এর মাধ্যমে পাওয়া যায় বলে আমার বিশ্বাস। এই কবিতাগুলি কবির বুদ্ধ বয়সের রচনা। বিদ্যাপতি সম্পর্কে যারা বিস্তৃত গবেষণা করেছেন তাঁরা অনেকেই এ বিষয়ে একমত। আর আলোচ্য কবিতাগুলির আত্যন্তরীণ প্রমাণও ঐ সিদ্ধান্তেরই পক্ষে। বার্কাক্যের স্থতির আত্মগোপন, যৌবনের ভোগপন্ডিল জীবন সম্পর্কে যুতাপথ-যাত্রীর বেশ তীব্র বিশ্লেষণ এই কবিতাগুলিতে প্রকাশিত।

১১। তাতল সৈকতে বারিবিন্দু সম

সুত-মিত-রমণী-সমাজে।

তোহে দিসরি মন তাহে সমর্পল

অব ময়ু হব কোন কাজে ॥

১২। নিধুবনে রমণী- রসরঞ্জে মাতল

তোহে ভজব কোন বেলা ॥

১৩। যাবত জনম হয় তুয়া পদ ন সেবলু

যুবতী মতি মঞে মেলি।

অমৃত তেজি কিরে হলহল গিরলু

সম্পদ বিপদহি ভেলি ॥

আলোচ্য কবিতাগুলিতে বিদ্যাপতির যে ভক্তসত্তা প্রকাশিত তার স্বরূপ নির্ণয় আমার উদ্দেশ্য নয়। এর মধ্যে যৌবনের দিনগুলির যে স্মৃতির দাহন আছে তাই-ই লক্ষণীয় বলে মনে করি। এ সাধারণভাবে সংসার-জীবনের নিন্দামাত্র নয়। বিশেষ করে যৌবন-জীবনের একটি বিশেষ দিকের প্রতি কবি বার বার আজ মান্নির দৃষ্টিতে ফিরে তাকাচ্ছেন এবং শিউরে উঠছেন। এটি আকস্মিক নয়, কবির অতীত জীবন ও মননের সত্যাকার পরিচয়বাহী।

এই প্রসঙ্গে মনে রাখা প্রয়োজন নাগর সংস্কৃতির প্রতিভূ হলেও বিদ্যাপতি কবি ছিলেন, স্রষ্টা ছিলেন। কবি-শিল্পীর চিন্তের গভীরে একটা নিম্পূহতার স্তব থাকেই। বস্তুজীবন থেকে কিছু (খুব কম হলেও) দূরত্ব না ঘটলে সৃষ্টি সম্ভব নয়। বিদ্যাপতির ক্ষেত্রে এই দূরত্বের বীজটুকু ধীর ক্রম-বিকাশের পথে বিরাট বিপুল হয়ে কবির পরিণত বয়সের প্রেম-চেতনা ও কাব্য নির্মাণে গভীর পবিবর্তন এনেছে এরূপ আমি মনে করি না। তবে জীবনের হিসাব নিকাশ চোকানোর পালা যখন এল তখন সেই বীজাকার দূরত্ব মৃত্যুলোকের ছায়াগাতে বড় বেশি প্রশস্ত হয়ে দেখা দিল। তারই প্রতিফলন ঘটেছে প্রার্থনা বিষয়ক কবিতাগুলিতে।

॥ চাব ॥

বিদ্যাপতির কবি-ব্যক্তিত্বের যে পরিচয় গ্রহণের চেষ্টা করা হল তারই প্রকাশ কবির কাব্যে—তঁার মননশীলতায়, বক্তৃ কটাক্ষে, মাজিত বাচনভঙ্গিতে, আলংকারিকতায় ও অতি সচেতন রূপ নির্মিতিতে; তঁার সৌন্দর্যচেতনায়, ইন্দ্রিয় প্রধান দেহ ভাবনায় এবং উপলব্ধির ব্যাপক ঐশ্বর্যে। অপরদিকে কোথাও কোথাও সাংসারিক লাভ-ক্ষতির টানাটানিকে প্রেম রাজ্যের মাপকাঠি হিসেবে গ্রহণ করার পেছনেও কবির এই একই মানসপ্রবণতা ক্রিয়ালীল।

প্রথমেই রাখার বয়ঃসন্ধি। কৈশোর ও যৌবনের এই সম্মিলনকে কবিতার বিষয় হিসেবে গ্রহণ করার বিদ্যাপতির মৌল উদ্ভাবনী শক্তির পরিচয় আছে। বয়ঃসন্ধির কবিতায় দেহ ও মন—এই উভয় রাজ্যকেই স্পর্শ করেছেন কবি।

১১। পহিল বদরি কুচ, পুন নবরঙ্গ।

দিনে দিনে বাড়য়ে পীড়য়ে অনঙ্গ ॥

- । ২ । শৈশব যৌবন দরশন ভেল ।
 দুহ পথ হেরইতে মনসিজ গেল ॥...
 চরণ-চপল-গতি লোচন পাব ।
 লোচনক ধৈরজ পদতলে যাব ॥
- । ৩ । খনে খন নয়ন কোন অহুসরই ।
 খনে খন বসন-খুলি তহু ভরই ॥
 খনে খন দশনক ছটাছট হাস ।
 খনে খন অধর আগে করু বাস ॥...
 হৃদয়জ মুকুলিত হেরি হেরি খোর ।
 খনে আঁচর দেই খনে হৃষ ভোর ॥

প্রথম কবিতায় যৌবনের প্রকট দেহ লক্ষণ বিবৃত। কয়েকটি তুলনাত্মক অলঙ্কারে কবি তাকে আবৃত করতে চেয়েছেন। দ্বিতীয় উদাহরণে কিন্তু দেহভঙ্গির পরিবর্তন বর্ণনায় বুদ্ধিমার্জিত বিষয় রসের সঞ্চারে সার্থক হয়েছেন কবি। তৃতীয় উদাহরণে দেহপরিবর্তনে মনে যে নব যৌবন-চেতনার উদ্বেগ হয়েছে তাকেই কবি রূপায়িত করেছেন। রবীন্দ্রনাথের ভাষায় এর রস-সৌন্দর্যের ব্যাখ্যা করা চলে,—“যৌবন, সেও সবে আশ্রয় হইতেছে, তখন সকলই রহস্তপরিপূর্ণ। সত্ত্ববিকৃত হৃদয় সহসা আপনার গৌরব আপনি অহুতব করিতেছে; আপনার সম্বন্ধে আপনি সবেমাত্র সচেতন হইয়া উঠিতেছে; তাই লজ্জায় ভরে আনন্দে সংশরে আপনাকে গোপন করিবে কি প্রকাশ করিবে ভাবিয়া পাইতেছে না...”—[বিদ্যাপতির রাধিকা : আধুনিক সাহিত্য]। শেষের পদটিতে কবি নবীন যৌবনার মনস্তত্ত্ববোধের পরিচয় দিয়েছেন এবং কয়েকটি আচরণ বিচিত্রতার ক্ষুদ্র চিত্রে তাকে ধরে রেখেছেন। বয়ঃসন্ধির এই বিচিত্র রূপে কবিদৃষ্টিতে বিষয় এবং কোতুক যুগপৎ প্রকাশিত হয়ে আশ্বাস-বৈচিত্র্যের সৃষ্টি করেছে।

বিদ্যাপতির পূর্বরাগ বিষয়ক কবিতাগুলিও বিশিষ্ট এবং আলোচনার যোগ্য। কবি বয়ঃসন্ধিতে যেন পূর্বরাগের পূর্ণাভাষ রচনা করেছেন। দেহ-ধর্মে বা বয়ঃসন্ধি, প্রেমের তাই পূর্বরাগ। পূর্বরাগে প্রেমের স্ত্রপাত। আর কৈশোর-যৌবনের সীমারেখা হৃদয়ানুভূতির দিক থেকে প্রেমোপলব্ধিতে। প্রেমই মানুষকে কৈশোরের সীমা অতিক্রম করিয়ে যৌবনের সিংহাসনে পৌছে দেয়। পূর্বরাগে বিদ্যাপতির রাধায় লীলাচাতুর্যের সঞ্চার হয়েছে, বয়সের নবীনতা ঘোচে নি। প্রথম তাকশ্যের দাবণাদীপ্তি “কেবল একবার কোতুহলে

চম্পক-অঙ্গুলির অগ্রভাগ দিয়া অতি সাবধানে অপরিচিত প্রেমকে একটুমাঝ
স্পর্শ করিয়া অমনি গলায়নপর” হওয়ার মধ্যে আপনাকে চমৎকার ভাবে
প্রকাশ করেছে। নান করে ফিরবার পথে কৃষ্ণকে দেখবার জ্ঞতা রাধার গলায়
হার ছিঁড়ে ফেলা এবং সহগামিনীরা যখন হারের মুক্তাগুলি সঞ্চয়ে ব্যস্ত তখন
কৃষ্ণকে সতৃষ্ণ নয়নে নিরীক্ষণ—

তুঁহি পুন মোতি হার তোড়ি ফেকল

কহত হার টুটি গেল।

সব জন এক এক চুনি সঞ্চর

শ্রাম দরশ ধনি লেল ॥

এজাতীয় ভাবাহুতীর প্রতিনিধিত্বমূলক রচনা। এর চাতুর্ঘটক মধুর এবং
অস্বাভাবিকও নয়। কিন্তু—

অবনত আনন কএ হম রহলিহঁ

বারল লোচন-চোর।

পিঙ্গা-মুখ-কুচি পিবএ খাওল

জনি সে চাঁদ চকোর ॥

ততহঁ সঞো হঠে হটি মোঞো আনল

ধএল চরণ রাখি।

মধুপ মাতল উড়এ ন পারএ

তইঅও পসারএ আঁখি ॥

বাধার মানস বিবর্তনের এবং নবতর বৈদম্ব্যের স্তরে সংস্থিতির পরিচয় বহন
করে। এই বক্র বাচনভঙ্গি ও চাতুর্ঘ পূর্ববর্তী কবিতা থেকে স্বরূপত ভিন্ন।

আসলে বিদ্যাপতির রাধার দুই রূপ। বয়ঃসন্ধির তারুণ্য পূর্বরাগের কোন
কোন কবিতায় সমান প্রকট, যেমন প্রথমটিতে। পূর্বরাগের পরেই যে
সংক্ষিপ্ত মিলনের বর্ণনা করেছেন কবি সেখানেও রাধিকার মন কিছু ভীতি-
বিহ্বল, কিছু ব্রীড়া-কুত্বিত। কৃষ্ণের আস্থানে দেহধর্ম সম্পর্কে অর্ধচেতন
বালিকার আত্ননাদ এ কবিতাগুলিতে শোনা যায়। রবীন্দ্রনাথ বলেছেন,
“দূরে সহাস্ত সতৃষ্ণ লীলাময়ী, নিকটে কম্পিত শক্তিত বিহ্বল।” এ রাধা

বচন চাতুরী হাম কছু নাহি জান।

ইঙ্গিত না বুঝিয়ে না জানিয়ে মান ॥

কিন্তু রাধার এই রূপ পরবর্তী কবিতায় আর দেখা যায় না। নবীনতা এবং
মাধুর্য সর্বত্র লক্ষণীয়, কিন্তু এই বালিকাস্বভাব, এই সারল্যের এখানেই সীমা।

বিদ্যাপতির রাধার দ্বিতীয় রূপটি বিদগ্ধা রসবতী নারীর, যার বচনে চাতুরী, আঁখিতে কটাক্ষ, ভূষণে বিদ্বাৎচ্ছটা, শিজিনীতে আহ্বান। কি করে রাধা চরিত্রে এই পরিবর্তন এল তা বিদ্যাপতি দেখান নি। দেখাবার দায়িত্বও তাঁর নেই। কারণ কাহিনী-কাব্যের চরিত্র বিবর্তন তাঁর লক্ষ্য নয়।

কিশোরী রাধিকায় বিদ্যাপতির রহস্যসন্ধানী রূপসন্ভোগ-বৃত্তির রূপ-নির্মিতি চলেছে। তার দেহে এবং মনে দেশ-কাল-নিরপেক্ষ সত্য অনেকখানি প্রতিফলিত। বিশেষ সমাজের বিশেষ পরিবেশ ও শিক্ষা নয়, স্বাভাবিক দৈহিক পরিবর্তন এবং তার মানস প্রতিক্রিয়াই এখানে চিত্রিত। যুবতী রাধিকা স্বভাবের নয়, সমাজের ফল—বিশেষ শ্রেণীসভ্যতার নারী-প্রতিভা। সেই নাগর-বিলাসের, মার্জিত রুচি বৈদগ্ধ্যের এবং প্রগলভ বাক্চাতুর্যমূলক জীবনচর্চার কিছু পরিচয় পূর্বে দেওয়া হয়েছে। রাধার প্রেমলীলায় তার প্রতিফলন কাব্য-সৌন্দর্য সৃষ্টিতে কতটা সার্থক এবারে তার বিচার করা যাক।

পূর্বেই “অবনত আনন কএ হম রহলিহু” কবিতার উল্লেখ করেছি। কৃষ্ণ প্রেমে রাধার সমস্ত ইন্দ্রিয়ের ব্যাকুলতা এই কবিতার বিষয়। অল্পরূপ বিষয় নিষে চণ্ডীদাসের কবিতা আছে—“বত নিবারিয়ে চাই নিবার না যায় রে।” কিন্তু প্রকাশের বুদ্ধিদীপ্ত তির্যক ভঙ্গি বিদ্যাপতির রাধার চিত্তের যে প্রগলভ নাগরী রূপ প্রকট করে, চণ্ডীদাসের তরল সরল ভাষার আন্তরিকতা তা থেকে বহু দূরে, উপলব্ধির অন্তকোটিতে আমাদের নিয়ে যায়।

অপর একটি পদে প্রণয়াসক্তা রাধা কামদেবকে ছদ্ম অহুরোধ জানাচ্ছে কুসুম শায়কে তার চিত্তকে বিদ্ধ না করতে—

কতিহুঁ মদন তহু দহসি হামারি।

হাম নহু শঙ্কর হুঁ বরনারী ॥

নাহি জটা ইহ বেণী-বিভঙ্গ।

মালতী-মাল শিরে নহ গঙ্গ ॥

মোতিম-বন্ধ মোলি নহ ইন্দু।

ভালে নয়ন নহ সিন্দূর-বিন্দু ॥

কণ্ঠে গরল নহ মুগমদ-সার।

নহ ফণি-রাজ উরে মণিহার ॥

নীল পটাবর নহ বাঘছাল।

কেলি-কমল ইহ না হয় কপাল ॥

বিদ্যাপতি কহে এ হেন সূছন্দ।

অঙ্গে ভসম নহ মলয়ঙ্গ-পঙ্ক ॥

কেবল মাত্র বাচ্চাতুর্থে একটা বিপবীতের তুলনাত্মক বৈসাদৃশ্য এখানে আশ্চর্য্য হয়ে উঠেছে। প্রগলভ বাচন কৌশলটুকু এবং ভাবনা-ভঙ্গির বক্রতা বাদ দিলে এম মথো হৃদয়ান্নভূতিব আর কিছুই অবশিষ্ট থাকে না। এই প্রসঙ্গে দীর্ঘ বিরহের পরে মিলনেব আনন্দে বাধার উক্তিব উল্লেখ করব—

পিয়া যব আওব এ মকু গেহে ।

মঙ্গল যতহুঁ কবব নিজ দেহে ॥

বেদি কবব হাম আপন অঙ্গমে ।

ঝাড়ু কবব তাহে চিকুর বিছানে ॥

আলিপনা দেওব মোতিম হাব ।

মঙ্গল-কলস কবব কুচতার ॥

কদলী বোপব হাম গুরুয়া নিতয় ।

আম্র-পল্লব তাহে কিঙ্কিণি সুরঙ্গ ॥

এই কবিতায় অনেকে “The human body is the highest temple of God”—এই উক্তিব সার্থকতা দেখতে পেয়েছেন। কিন্তু আমাদের মতে নাগরিকা বিলাসিনী নারীর নির্লজ্জ ও প্রগলভ দেহকামনাই অলঙ্কার আশ্রিত মাজিত রূপ-নির্মিতির মাধ্যমে প্রকাশিত হয়েছে এখানে। এম মথোও চাতুর্ঘ্য আছে, কিন্তু এর মিলনোন্মাদ দেহসীমাব সঙ্কীর্ণতাকে বড় অতিক্রম কবতে পারে নি। “এ সখি বঙ্গিনী কি কহব তোয়”, “আজুক লাজ কি কহব মাই,” “শাশ ঘুমাওত কোরে আগোর”, এ সখি এ সখি কি কহব হাম”, “সে সব কহিতে লাজ” প্রভৃতি অনেকগুলি কবিতায় “লজ্জা” শব্দটির নবাব-বার উল্লেখ থাকলেও আসলে এগুলিতে নির্লজ্জতার স্বর প্রবল। বিভিন্ন পরিবেশে বিভিন্ন কৌশলে কৃষ্ণ কি ভাবে বাধার সঙ্গে দৈহিক মিলনেব আনন্দ উপভোগ কবেছে পরম কৌতুকভাবে তারই স্মৃতিমাল্য বচনা করেছে বাধিকা। কৌশলেব বাহাহুরিই এখানে যেন উচ্চ কণ্ঠে ঘোষণাব সামগ্রী হয়ে উঠেছে।

মানের অবসানে কৃষ্ণের প্রতি বাধার এই উক্তিটিও বিশেষ লক্ষণীয়—

তুহুঁ যদি মাধব চাহসি লেহ ।

মদন সাধী করি খত লেখি দেহ ॥

ছোডবি কেলি-কদম্ব বিলাস ।

দূরে করবি নিজ গুরুজন-আশ ॥

মো বিনে স্বপনে না হেরবি আন ।

হামার বচনে করবি জল পান ॥

রজনী দিবস গুণ গায়বি মোর ।

আন যুবতী কোই না করবি কোর ॥

চণ্ডীদাস-জ্ঞানদাসের রাধায় এ জাতীয় উজ্জ্বল কথা কল্পনা করা যায় না । এমন কি “দেহি পদপল্লবমুদারমের” সঙ্গেও এর সুরের ঐক্য নেই । এ নায়িকা স্বাধীনা, ব্যক্তিত্বময়ী ; ব্যঙ্গে রসনা তার বিদ্যুৎ-তীক্ষ্ণ, কোতূকে রসোজ্জ্বল ।

॥ পাচ ॥

বিদ্যাপতির কৃষ্ণ এবং রাধা (পরিণত রূপের) একই রাজ্যে অধিবাসী —একই জীবন চর্যার, ঋচি ও কলাবিলাসের—একই ভাব-রাজ্যের । একই প্রেম তথা জীবন-জিজ্ঞাসার অতি অভিজাত রক্তিম স্রুবা স্বভাবের ভিন্ন পায়ে পরিবেশিত । কৃষ্ণের রূপজিজ্ঞাসা রাধায় নেই । দেহ-ভাবনার সঙ্গে অতি তীক্ষ্ণ তীব্র রূপ-চেতনা কৃষ্ণের দৃষ্টিতে প্রকাশিত হয়েছে । আমার বিশ্বাস এ দৃষ্টি স্বয়ং কবি বিদ্যাপতির ।

কয়েকটি চিত্রাঙ্কনের উদাহরণে এই রূপচেতনা ও রূপ-সম্ভোগের পরিচয় নেওয়া যাক—

(১) কুচ-যুগ চাক চকেবা ।

(২) চিকুরে গলয়ে জলধারা ।

মেহ বরিখে জহু মোতিম-হাবা ॥

(৩) যব গোমূলি-সময় বেলি ।

ধনি মন্দির-বাহির ভেলি

নব জলধরে বিজুরী-রেহা

হৃদয় পসারিয় গেলি ॥

(৪) চরণে যাবক হৃদয়-পাবক

দহই সব অঙ্গ মোর ॥

(৫) মেঘ মালা সঞ্চে তড়িত-লতা জহু

হৃদয়ে শেল দেই গেল ॥

এই চিত্রকল্পটির সাহায্যেই কৃষ্ণের রূপভূষণ তথা কবির রূপাঙ্কন ক্ষমতার কিছু প্রমাণ পাওয়া যাবে । বিবেকের স্তম্ভরতম বস্তুগুলির প্রতি কবির

একটি বিশেষ আকর্ষণ। প্রাচীন অলঙ্কার পদ্ধতির বিদ্যালয়ে পাঠ গ্রহণ করলেও স্বরূপে হৃন্দর নয় এমন বস্তুকে কবি বড় গ্রহণ করেন নি। দ্বিতীয়ত, চিত্রগুলির সঙ্গে আগন কামনার রঙটিকেও কবি চেষ্টাহীন সাবলীলতায়ই যেন যুক্ত করেছেন। প্রথম উদাহরণে যুগ্ম চক্রবাক পক্ষীর সঙ্গে কুচ যুগল উপমিত হয়েছে। এই তুলনা বস্তু সঞ্চয়ে কিছু অসাধারণ, কিন্তু অপরূপ হৃন্দর। এ সৌন্দর্য বস্তুর অভিনবত্বে কেবল নয়, তার নিজের স্বরূপসৌন্দর্যে। বিশেষ করে চক্রবাকের অতি পেলব কোমলতার ভাবটিও যেন কবির ইচ্ছিয়ালু চেতনার সঙ্গে যুক্ত হয়েই একটি মাধুর্যের সঞ্চায় করেছে এই চিত্রে। মানোখিতা রাধার কালো চুল থেকে গড়িয়ে জলের ফোঁটা পড়ছে। মেঘ থেকে মুক্তার মত বৃষ্টি পতনের কথা মনে পড়ছে কবির। কেশের সঙ্গে মেঘের, মুক্তার সঙ্গে জলবিন্দুর তুলনাটি পুরানো। কবি পুরানো উপকরণকেই একটি নতুন সম্বন্ধে বদ্ধ করেছেন। চতুর্থ উদাহরণে কামনার রক্তরাগ এবং দহনের জ্বালা যুগপৎ ব্যঞ্জিত হয়েছে। তৃতীয় ও পঞ্চম উদাহরণে তুলনাযুক্ত বস্তুর ঐক্য সবেও চিত্র-সৌন্দর্যের ক্ষেত্রে বৈচিত্র্য এসেছে কেবল উপস্থাপনের স্তরে। প্রথমটিতে গোখলির অস্পষ্ট অঙ্ককারের পটভূমিতে উজ্জ্বল রাধারূপ ফুটে উঠেছে। কবি স্পষ্ট না বললেও বোঝা যায় যে নবজন্মধরে বিদ্যাহের যে রেখাটি তিনি আঁকতে চেয়েছেন তার গতি নয়, পটভূমির সঙ্গে বর্ণের পার্থক্যই কবির অভিপ্রেত। কিন্তু পবেরটিতে গতিই মুখ্য। শিথিল-কবরী কৃষ্ণ কেশের পটভূমিতে রাধার উজ্জ্বল তম্বলতার ক্ষতাপসরণের ছবিকে কবি ধরে রেখেছেন, ক্ষতগতি জনিত রূপতৃষ্ণার অতৃপ্তিও এই চিত্রেদেহে বর্ণের মত বিজড়িত হয়ে আছে।

রূপস্থিতিতে সচেতন, রুচিবোধে মার্জিত বৈদম্ব্য এবং বিচু মননশীলতা কবির অন্তরলোকের সত্য পরিচয় বহন করে।

রাধার রূপচিত্রনে বিদ্যাপতি তথা কৃষ্ণের তীব্র সম্ভোগকামনার ছবি আছে; প্রায় প্রতি রূপবর্ণনামূলক কবিতায় স্তনসৌন্দর্যের বর্ণনায় কবি সর্বাধিক প্রবণতা দেখিয়েছেন। প্রাচীন কাব্যে নারীদেহের প্রতিটি অঙ্গের বর্ণনার সঙ্গে মিলে মিশে থাকার কোন বিশেষ প্রত্যঙ্গের দিকে কবিপ্রাণের অধিক ঝোঁক ধরা পড়ে না। কিন্তু বিদ্যাপতির কোঁকটি সহজেই চোখে পড়ে।

এমন কি রাধার মানভঙ্গনের চেষ্টায় কৃষ্ণের রসিকতাও কাম-কৌতুক-কথায় পর্যবসিত—

এ ধনি মানিনি করহ সজ্জাত ।

তুয়া কুচ হেম-ঘট হার ভুজঙ্গিনী
তাক উপরে ধরি হাত ॥
তোহে ছাড়ি হাম যদি পরশব কোয় ।
তুয়া হার-নাগিনী কাটব মোর ॥
হামার বচনে যদি নহে পরতীত ।
বুঝিয়া করহ শাতি যে হয় উচিত ॥
ভুজ-পাশে বান্ধি জ্বন পর তাড়ি ।
পয়োধর পাথর হিয়ে দেহ ভারি ॥
উরু-কারাগারে বান্ধি রাখ দিন রাতি ।
বিদ্যাপতি কহ উচিত ইহ শাতি ॥

এই নাগর বচন চাতুর্ঘ্যের পশ্চাতে কাম-ভাবনার স্পর্শ দৃষ্টি এড়ায় না । অখচ মিলন বর্ণনার বিদ্যাপতি বিশেষত্বহীন । বাক্তভঙ্গির তির্যক আশ্বাদ বা রূপরচনার মার্জিত সিক্তি কোনটিই তার মধ্যে নেই । এই তথ্যটি বিদ্যাপতির কবিসত্তার একটি বড় সংবাদ বহন করে । বিদ্যাপতি কবি । কামবাসনার লৌকিক অভিব্যক্তি নয়—কামবাসনাজাত বিশিষ্ট রসরূপই তিনি উপভোগ করতে চেয়েছেন, ভাষাবদ্ধ করতে চেয়েছেন । ভাষার প্রগল্ভতায়, চিত্রের বিচিত্রতায় সেই সাধনাই বিদ্যাপতির । সত্যাকার দেহমিসন থেকে কবি-চেতনার এই আলৌকিক মায়ারাজ্য তাই কিছু দূরে অবস্থিত ।

॥ ছয় ॥ .

বিরহে বিদ্যাপতির রাধা অমুভূতির কোন এক অতীন্দ্রিয় চেতন রাজ্যে আরোহণ করেছিল বলে অনেকের বিশ্বাস । কেউ কেউ বিদ্যাপতির কাব্যে তো পরিষ্কার দুটি ভিন্ন লোকই আবিষ্কার করেছেন । শ্রীশঙ্করী প্রসাদ বনু তাঁর “মধ্যযুগের কবি ও কাব্য” গ্রন্থে বলেছেন, “প্রথম স্তরে কবি ১-স্তরে কাব্য রচনা করিয়াছেন, দ্বিতীয় স্তরে তাহা ইহাতে পৃথক তাঁহার কবিভক্তি । অথবা এমনও বলা যায়, প্রথম স্তরে কবি-কৃতির একটি মনো-ভক্তি প্রোদত্ত লাভ করিয়াছিল, দ্বিতীয় স্তরে প্রাণভক্তি ।” অনেকেই বিদ্যাপতির কবিত্ববিনের আলোচনায় তাঁর প্রেমদৃষ্টির এই মূল পরিবর্তনকে একটা ক্ষুদ্রতর সমস্যা হিসেবে গ্রহণ করেছেন । কেউ কেউ এই কবিতাগুলির

ভাবগভীরতাকে ভক্তিপ্রাণতা বলে মনে করেছেন এবং কবির বয়োবৃদ্ধি ও সুখদুঃখের বিচিত্র অভিজ্ঞতা-সঞ্চয়কে কবি-দৃষ্টির পরিবর্তনের কারণ হিসেবে উল্লেখ করেছেন।*

বিদ্যাপতির মাথুরে বিরহের কতগুলি পদে তুলনামূলক কাব্যগভীরতা আছে। কিন্তু তাকে অতীন্দ্রিয় উপলব্ধি বা ভক্তিপ্রাণতা কোন নামেই চিহ্নিত করা যায় না। এ কবিতাগুলিতেও কবির মনোভঙ্গির প্রকাশ সহজেই চোখে পড়ে। কাজেই কবির কাব্যের দুটি পৃথক ত্তর, কবির প্রেম ও জীবন-দৃষ্টির মৌল পরিবর্তন সম্পর্কে যে সব কথা বলা হয় তার যথেষ্ট বস্তুভিত্তি আছে বলে মনে করি না।

বিরহের কতকগুলি কবিতায় কবির সচেতন অলঙ্কার নির্মাণ এবং বুদ্ধি-বৈদগ্ধ্য অতি প্রকট। প্রাণভঙ্গির গভীর আতি বাচন চতুরতায় এখানে আবৃত।

(১) প্রেমক অঙ্কুর জাত আত ভেল
না ভেল যুগল পলাশ।

(২) অঙ্কুর তপন- তাপে যদি জারব
কি করব বারিদ মেহে।

(৩) জো জন মন মাহ সে নহ দূর।
কমলিনী-বন্ধু হোয় জইসে হর ॥

আবার নিম্নোক্ত কবিতায় তীব্র মিলন কামনা, বিরহজনিত গভীর বেদনার সঙ্গে মননশীল বাক্যযোজনাও আছে—

চীর চন্দন উরে হার ন দেলা।
সো অব নদী গিরি আঁতর ভেলা ॥

রাধার বিরহবেদনা বিশ্বব্যাপ্ত উচ্চকণ্ঠ হাহাকারে মল্লিত হয়ে কতগুলি কবিতার রসান্বাদের যে ঐশ্বৰ্যের সৃষ্টি করেছে তার অপূৰ্ব সৌন্দর্য অনস্বীকার্য হলেও তাতে ইঞ্জিয়াতীত রহস্যবোধের স্পর্শ নেই। বিদ্যাপতির রাধার গভীর বেদনা কিন্তু অন্তরের অতলে তলিয়ে যাবার নয়, হৃদয়ের পাত্র উপছে চারপাশের জগৎ সংসার প্রকৃতিকে প্রাবিত করার মত বিপুল। বেদনারও একটা ঐশ্বৰ্যের দিক আছে, সেখানে সে একা নয় বিশ্ব প্রকৃতির বিরাট পটভূমির সঙ্গে তার সংযোগ—

* এই প্রসঙ্গে শ্রীধরগঙ্গনাধ মিত্র ও শ্রীবিমান বিহারী মজুমদার সম্পাদিত বিদ্যাপতি পদাবলীর ভূমিকা (শ্রীবিমান বিহারী মজুমদার লিখিত) দ্রষ্টব্য।

(১) শূন ভেল মন্দির শূন ভেল নগরী।

শূন ভেল দশ দিশা শূন ভেল সগরী ॥

(২) এ সখি হামারি দুখের নাহি ওর।

এ ভরা বাদর মাহ ভাদর

শূন মন্দির মোর।

ঝাল্পি ঘন গর- জন্তি সন্ততি

তুবন ভরি বরি খস্তিয়া।

কাস্ত পাহন কাম দারুণ

সঘনে খর শর হস্তিয়া ॥

কুলিশ শত শত পাত-মোদিত

ময়ূর নাচত মাতিয়া।

মস্ত দাহুরী ডাকে ডাহকী

ফাটি যাওত ছাতিয়া ॥

প্রকৃতির শব্দচিত্রের সঙ্গে রাধাব বিরহের আর্তিকে বুনে বুনে এগিয়েছেন কবি অস্থচিভেদ্য নিপুণতায়। ময়ূরের নৃত্য এবং বাণের ডাককে তিনি সমান সম্মানে আহ্বান জানিয়েছেন। রাধার অন্তর বেদনার এই প্রকাশে অকৃত্রিমতা আছে, আছে প্রবলতা। তবুও এই ঐশ্বর্য চেতনা আমাদের স্মরণ করিয়ে দেয় ভাস্কর্য্যভূত কামদেবের সামনে কালিদাস বর্ণিত প্রতিবিলাপকে—

বসুধালিঙ্গনধূসরবনৌ

বিললাপ বিকীর্ণ মূৰ্ছজা।

এই ঐশ্বর্য-চেতনা কেবল বিরহের কবিতায় নয়, মিলনের আনন্দোল্লাসেও অভিব্যক্ত। এই আনন্দের পেছনে কোন সমালোচক ঔপনিষদিক আনন্দ-তত্ত্ব আবিষ্কার করতে চেয়েছেন। কিন্তু স্মৃথে কিংবা তুঃথে—মিলনের আনন্দোল্লাসে কিংবা বিরহের আর্ত জন্মদানে, কোন তত্ত্বচিন্তার দ্বারা প্রভাবান্বিত হন নি বিদ্যাপতি। এ আনন্দ প্রত্যক্ষ, সরল এবং অকৃত্রিম। এর মধ্যে চাতুর্যের প্রাধান্য নেই ঠিকই, কিন্তু কেবল মাধুর্যও নেই। আছে অতিরিক্ত একটি ঐশ্বর্য বোধ। ফলে রাধার আনন্দে বিশ্বপ্রকৃতির সাহচর্যের নিমন্ত্রণ কোথাও অসম্ভব মনে হয় নি—

আজু মরু গেহ গেহ করি মাননু

আজু মরু দেহ ফেল দেহা।

আজু বিহি মোহে অহুকুল হোয়ল—
 টুটল সবল সন্দেহা ॥
 সোই কোকিল অব লাথ লাথ ডাকউ
 লাথ উদয় করু চন্দা ।
 পাঁচ-বাণ অব লাথ-বাণ হোউ
 মলয়-পবন বহু মন্দা ॥

মননের দীপ্তি, বাকচাতুর্য, নাগরী সুলভ ইন্দ্রিয় ভাবনার সঙ্গে উপলব্ধির বিশ্ববিস্তৃত এই ঐশ্বর্যের কোন মূলগত অনৈক্য আছে বলে আমি মনে করি না ।

॥ সাত ॥

কিন্তু অন্তত গুটি দুয়েক কবিতায় বিদ্যাপতির প্রেমবোধ যেন স্বরাজ্য থেকে নতুনতর লোকের সন্ধানে হঠাৎ ব্যাকুল হয়ে উঠেছে । এর একটি কবিতা নিঃসংশয়ে বিদ্যাপতির । অপরটি সম্বন্ধে অবশ্য সন্দেহ আছে ।

প্রথম কবিতাটির মধ্যে গঠন নৈপুণ্যের চরম সাফল্য প্রকটিত । স্বাধা প্রিয়তম কৃষ্ণকে প্রথমে আপনার প্রসাধনের সঙ্গে উপমিত করেছে—

হাথক দরপণ মাথক ফুল ।
 নয়নক অঙ্গন মুখক তাষুল ॥
 হৃদয়ক মৃগমদ গীমক হার ।

কিন্তু তাতেও তৃপ্ত না হয়ে বলাহ—“পাখীক পাখ” । পাখীর পাখায়ই তো নীলাকাশের মুক্তি । কৃষ্ণ সেই প্রেমমুক্তির পক্ষ ! কিন্তু “মীনক পানি”—জীবন বিচ্যুত মুক্তির বিলাস নয়, মাছের কাছে জলের মত জীবনের অপরিহার্য আধার তার কৃষ্ণ । এর মধ্যে ভাবগভীরতা আছে, রূপদক্ষতা এবং মননদীপ্তিরও অভাব নেই । কিন্তু তবুও অতৃপ্তি, তবুও জিজ্ঞাসা থেকে যায়—“তুহু” কৈছে মাধব কহি তুহু মোয় ।” এই জিজ্ঞাসা ও অতৃপ্তির সুরেই ষাধা দ্বিতীয় কবিতাটি “সখি কি পুছসি অহুভব মোয় ।”

তবে এই কবিতা দুটির সাহায্যে এমন মন্তব্য করা অতি সাহসের কাজ যে বিদ্যাপতির প্রেমচেতনায় মৌল পরিবর্তন এসেছে । বিদ্যাপতির কবি-জীবনের কোন বিশেষ পরিণতিও এরা সূচিত করে না । ক্লাসিক সৌন্দর্য-সাধনার মাঝখানে কোন বিশিষ্ট মুহূর্তে কবিচিন্তে এই রোমাটিক-জিজ্ঞাসা জেগেছে । এর ভাব ও রূপমূল্য যথেষ্ট হলেও এ ক্ষণিকেরই জন্ম । কবি আবার আপন নিজস্ব ভাববৃত্তে আবর্তিত হয়েছেন ।

১৮ ॥ চণ্ডীদাস ॥

॥ এক ॥

চণ্ডীদাসকে কেন্দ্র করে যে ঐতিহাসিক সমস্ত বর্তমানে তা একটা ব্যাসকূটের আকার ধারণ করেছে এমন কথা বলা চলে। বর্তমানে সে সমস্তের আলোচনা আমাদের আদৌ লক্ষ্য নয়। তবুও চণ্ডীদাসের কবিতা-প্রতিভার স্বরূপ উপলব্ধির জন্য অন্তত তাঁর রচিত কবিতাগুলির একটা মোটামুটি হৃদয় পাওয়া প্রয়োজন। অথচ প্রাচীন বা অর্ধপ্রাচীন কোন সংকলন গ্রন্থ থেকে চণ্ডীদাসের নামাঙ্কিত কবিতাগুলির সাহায্যে কোন সিদ্ধান্তে পৌছানই সম্ভব নয়। অর্থাৎ সাহিত্য সৌন্দর্যের সন্ধানী চণ্ডীদাসের পদের কোন সংকলনের উপরই নির্ভর করতে পারেন না। কিন্তু বিদ্যাপতি জ্ঞানদাস গোবিন্দদাসের কোন কোন কবিতা সম্বন্ধে সংশয়ের অবকাশ থাকলেও তাঁদের সম্পর্কে এ জাতীয় সমস্তা দেখা যায় না। গবেষকদের সেই অতি প্রয়োজনীয় সিদ্ধি যে কত বিলম্বিত হবে আজ তা নিশ্চয় করে বলার উপায় নেই। নবতর বস্তুপ্রমাণ না মিললে এ বিষয়ে গ্রহণযোগ্য কোন সিদ্ধান্তে পৌছানো যাবে না। কিন্তু প্রাচীন বাংলার শ্রেষ্ঠ গীতি কবি চণ্ডীদাসের কাব্য জিজ্ঞাসার স্বরূপ সেই গবেষণার চরম ফলাফলের জন্য অপেক্ষা করে থাকতে পারে না এবং থাকেও নি।

এ বিষয়ে আমাদের অভিমত সূত্রাকারে বলা যায় : (১) বড় চণ্ডীদাস ও পদকর্তা চণ্ডীদাস এক ব্যক্তি নন।

(২) পদকর্তা চণ্ডীদাস চৈতন্য পূর্ববর্তী কি পরবর্তী সে বিষয়ে রায় না দিয়েও বলা যায় চৈতন্যপ্রবর্তিত ধর্মাম্বোলনের সঙ্গে তিনি আদৌ সম্পর্কিত ছিলেন না।

(৩) সম্ভবত চণ্ডীদাস সহজিয়া 'ছিলেন। অবশ্য তাঁর লেখা নয় এমন ক্ষুদ্রপ্রাণ বহু সহজিয়া কবির কবিতা তাঁর নামে চলে গেছে।

(৪) চণ্ডীদাস খাতানামা কবি ছিলেন। পরবর্তী ক্ষুদ্র ও মাঝারি

কবিদের তাই এই নামটি গ্রহণ করে তাঁর পূৰ্ব্ধ্যাতি আত্মসাতের কামনা ও চেষ্টা থাকা অসম্ভব নয়।

কলে চণ্ডীদাস লেখেন নি বা কল্পনা কবেন নি এমন বহু কবিতায় তাঁর ভাণ্ডার পূর্ণ। কিন্তু এ সমস্ত কবিতা সামগ্রীক ভাবে গ্রহণ করলে তাঁর প্রতিভার ও জীবন জিজ্ঞাসার কোন সত্যস্বরূপই প্রকাশিত হয় না। চণ্ডীদাসের নামে সঙ্কলিত নিম্নোক্ত পর্যায়গুলিতে যে তাঁর লেখা সামাজিক নেই একথা জোব করে বলা যায়; দানলীলা, নৌকাবিলাস, বন-বিহার, ধেমুহরণ, মা যশোদা, রাইরাজা, যুগল-মিলন, নবনারীকুঞ্জর, গো-চারণ, অকুর সংবাদ, মথুরা যাত্রা, ব্রজবিলাপ, সুবল সংবাদ, ব্রজনারীর খেদ, কুভামিলন, কংসবধ প্রভৃতি। ভাগবতের ঘটনা ও বৈষ্ণব পালাগানের অনুসরণে এ জাতীয় কবিতাগুলির সৃষ্টি। চণ্ডীদাসের কবিপ্রতিভা মূলত গীতিধর্মী বলে এ জাতীয় রসহীন, গভীরতাহীন, বলা যায় প্রাণের আকুলতার স্পর্শহীন কবিতা রচনা অসম্ভব বলেই মনে হয়।

সহজিয়া হিসেবে চণ্ডীদাসের খ্যাতি এতই ব্যাপক ও বহুল প্রচলিত যে এব ভিত্তিতে কিছু সত্যতা আছে বলেই মনে হয়। অবশ্য পরবর্তী বৈষ্ণব সহজিয়াগণ কৃষ্ণদাস কবিরাজ থেকে শুরু কবে জ্ঞানদাস-গোবিন্দদাস প্রমুখ অনেককেই সহজিয়া সাধক বলে দাবী জানিয়েছেন, কিন্তু চণ্ডীদাস সম্পর্কে তাদের দাবীতে জনসাধারণের বিশ্বাস ও সমর্থন ছিল। চণ্ডীদাসকে কেন্দ্র করে নানা কিম্বদন্তীব জন্মও হয়েছিল এই একই কারণে। সূত্রাং নিঃসংশয়িত প্রমাণের অভাবে চণ্ডীদাসের সহজিয়াত্ব অস্বীকার করা যায় না। তবে এ বিষয়ে চণ্ডীদাসের পাঠককে সচেতন থাকতে হবে যে সহজিয়া ধরনের যত কবিতা চণ্ডীদাসের নামে প্রচলিত আছে তার অধিকাংশই তাঁর লেখা নয়। পরবর্তী বহু সাধারণ-স্তরের রচনা চণ্ডীদাসের নামেই সঙ্গে জুড়ে দেওয়া হয়েছে—একটু সতর্ক পাঠকের তা দৃষ্টি এড়াতে না।

পূর্বরাগ-অনুরাগ পর্যায়ে চণ্ডীদাসের কবিপ্রতিভার যে পরিচয় মিলবে তা তাঁর কবিআত্মার যে শ্রেষ্ঠত্বের পরিচয় বহন করে তার ক্ষীণতম চিহ্নমাত্র এই পদগুলিতে নেই। এগুলি শুধু তত্ত্ব-বিবৃতি। সে তত্ত্বের মধ্যে বৈষ্ণব সহজিয়া মতানুসারে প্রেমরহস্য বর্ণিত হয়েছে, কিন্তু কাব্যোপলব্ধির প্রকাশ ঘটে নি। অধিকাংশ পদের ভাষাই এমন হেয়ালীপূর্ণ যে সাধকসম্প্রদায়ের বাইরে তার প্রায় কোন আবেদনই নেই। উদাহরণ হিসেবে ছুটি মাত্র কবিতার উল্লেখ করব।

মরম কহিতে ধরম না রয়
 নাহি বেদবিধি রস ।
 সতী যে হইবে আশুনি থাইবে
 না হবে অস্ত্রের বশ ॥
 যে জন যুবতী কুসবতী সতী
 সুশীল স্মৃতি যার ।
 হৃদয় মাঝারে নায়ক লুকায়ে
 ভবনদী হয় পার ॥
 কুলটা হইবে কুল না ছাড়িবে
 কলঙ্কে ভাসিবে নিতি ।
 পাইয়া কাম রতি হবে অন্ত পতি
 তাহাতে বলাব সতী ॥
 নান না করিব জল না ছুঁইব
 আলাইয়া মাথার কেশ ।
 সমুদ্রে পশিব নীরে না চিতিব
 নাহি স্নেহ দুঃখ ক্লেশ ॥

আবার—

বাইবি দক্ষিণে থাকিবি পশ্চিমে
 বলিবি পূর্ব মুখে ।
 গোপন পিরীতি গোপনে রাখিবি
 থাকিবি মনের স্নেহে ॥
 গোপন পিরীতি গোপনে রাখিবি
 রাখিবি মনের কাজ ।
 সাপের মুখেতে ডেকেরে নাচাবি
 তবে ত রসিক রাজ ॥
 যে জন চতুর স্মেরু-শিখর
 স্তায় গাঁথিতে পারে ।
 মাকসার জালে মাতঙ্গ বাধিলে
 এ রস মিলায়ে তারে ॥

কামের মধ্য দিয়ে তান্ত্রিক সহজ প্রেমের উপলব্ধির বিগততার যে পৌছতে
 পারে তার মাহাত্ম্য কীর্তিত হয়েছে প্রথম কবিতায় । দ্বিতীয় কবিতায় গৃহ

সাধন পদ্ধতির কথা হৈয়ালী ভাষায় বর্ণিত। সহজ সাধকের কাছে সাধ্যবস্তুর অমুভব এবং সাধন রীতির ব্যাখ্যান হিসেবে কবিতা ছাট মূল্যবান। কিন্তু সাহিত্যরসিক পাঠকের কাছে এদের ভাব ও ভাষা কিছু কৌতুক জাগাতে পারে, কাব্যবোধ নয়।

এ স্তরের কবিতা চণ্ডীদাসের রচনা বলে বিশ্বাস করতে ইচ্ছা হয় না।

॥ দুই ॥

চণ্ডীদাসের কবিতা পর্যায়ে ভাগ করতে গিয়ে পরবর্তী কীর্তিনিষা ও সংকলকগণ বিপদে পড়েছেন। বৈষ্ণবীয় বসতষেব সঙ্গে মিলিয়ে দেখলে এতে বৈলক্ষণ ধরা পড়বে সহজেই। পূর্বরাগের নায়িকায় পূর্বরাগের ভাব বড় নেই, মাধুর্বে বিরহেব বেদনার আত্মির অভাব, অভিসারের কবিতায়ও প্রাণ-ফাঁটা হাহাকার। পাঠকের অভ্যস্ত ধাবণাকে এ কবিতা বিপর্যস্ত করে দেয়। কারণ প্রেম-জিজ্ঞাসার এমন একটা গভীর স্তরে চণ্ডীদাস অবতরণ করেছিলেন যেখানে বাইরের অবস্থাগত পর্যায়ভেদ তুচ্ছ হয়ে যায়।

পূর্বরাগের নায়িকাব মধ্যে লজ্জা ও সঙ্কেচ মিশ্রিত যে তৃষ্ণা, নব-পবিচয়ের আকস্মিক চিত্তোদ্বেগজাত যে চাঞ্চল্য প্রত্যাশিত চণ্ডীদাসের নিরোদ্ধৃত কবিতায় তা চমৎকার ধরা পড়েছে ঠিকই—

ধরেব বাহিরে দণ্ডে শতবার

তিলে তিলে আইসে যায়।

মন উচাটন নিশ্বাস সঘন

কদম্ব-কাননে চায় ॥

• রাই এমন কেন বা হৈল।

গুরু ছুরজন ভয় নাহি মন

কোথা বা কি দেব পাইল ॥

সদাই চঞ্চল বসন-অঞ্চল

সম্বরণ নাহি করে।

বসি থাকি থাকি উঠয়ে চমকি

ভূষণ খসাঞ পরে ॥

তবুও কিশোরীর এ চাঞ্চল্যের মধ্যে যে আত্মহারা ভাবটুকু কবি সঞ্চারিত করেছেন। বসন-অঞ্চল আর ভূষণ ধরে পড়ার মধ্যে বিদ্যাপতিতে বয়ঃসন্ধির কবিতায় তা কখনও মিলবে না। বিশেষ ভাবে লক্ষণীয় যে এই কিশোরী

বালিকা কিন্তু চণ্ডীদাসের রাধা নয়—পূর্বরাগ পর্যায়েও নয়, সে পরিপূর্ণা যুবতী। কয়েকটি কবিতার ব্যাখ্যা এখানে চণ্ডীদাসের রাধার চরিত্র ও প্রেমজিজ্ঞাসার পরিচয় নেওয়া যেতে পারে।

প্রথমেই কবির অতিথ্যাত “সই কেবা শুনাইল শ্রাম নাম” কবিতাটির উল্লেখ করব। শ্রামের নাম শ্রাম শুনে রাধা অতি গভীর প্রেমাত্মভূতির রাজ্যে প্রবেশ করেছে। ব্যাখ্যাতা বলছেন, “সামান্য নায়ক-নায়িকার নাম শুনিয়া প্রেম উৎপন্ন হয় না। দ্বিতীয়তঃ নামের মাধুর্য— ইহাও ভগবৎ-প্রেমের লক্ষণ। তৃতীয়ত নাম-জপ (মন্ত্রস্ত হুলঘুচারো জপঃ)— ইহাও ভগবৎ-প্রেম ভিন্ন অন্য কিছু বুঝায় না।” [কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় প্রকাশিত “বৈষ্ণব পদাবলী”র পাদটীকা] বৈষ্ণব কবিতাকে মানবিক উপলব্ধি-অনুভূতির কাব্যরূপ হিসেবে ব্যাখ্যা না করলে ভক্তিতত্ত্বের অহুসঙ্কান্বেব একটি প্রকৃষ্ট প্রমাণ এখানে মিলবে। এই কবিকে অনেক চৈতন্ত-পূর্ববর্তী বলে স্বীকার করেও চৈতন্তপ্রবর্তিত নামগানের পূর্ব চিহ্ন এর মধ্যে আবিষ্কার করেছেন। অথচ কবিতাটির সৌন্দর্য্যস্বাদে এই সব ব্যাখ্যা ও আবিষ্কার বাধারই সৃষ্টি করে। বঙ্কিমচন্দ্রের ‘হুর্গেশনন্দিনী’ উপন্যাসের নায়িকা প্রিয়তম জগৎসিংহের নাম জপ করেছে—তাতে তার প্রেম ভাগবত রাজ্যে নির্বাসিত হয় নি। আর নাম শুনে প্রেম উৎপন্ন হবার কথা এ কবিতার গুরুত্বপূর্ণ অংশ নয়। কারণ কৃষ্ণের সঙ্গে রাধায় পূর্বে সাক্ষাৎ হয় নি এমন কথা কবিতায় নেই। কবি বলেছেন—

নাম-পরতাপে যার ঐছন করল গো

অঙ্গের পরশে কিবা হয়।

রাধা বলে নি, যার নামের এত প্রতাপ, তাকে চোখে দেখলে না জানি কি হবে? কাজেই কবিতাটির আভ্যন্তরীণ সাক্ষ্য এমন কোন সিদ্ধান্তেই উপনীত হওয়া যায় না যাতে এর আধ্যাত্মিকতা প্রমাণিত হয়।

আসলে চণ্ডীদাসের রাধার প্রেম বস্তুবোধের রাজ্যে ভ্রমণ করে না। বস্তুরূপ ইন্দ্রিয়ানুভূতির অতীত এক গভীর রহস্য লোকে তার চিন্তের নিত্য পরিক্রমা। এজন্য অনেকেই চণ্ডীদাসের প্রেমের মানবিক রূপ গ্রাহ্য করতে চান না। যেন যেখানেই প্রেমের হুল দেহধর্ম প্রকাশিত সেখানেই তা মানবের, আর যেখানে তার হুল চিন্তাধর্ম দেহবোধকে অতিক্রম করে যায় সেখানে তা দৈবী সামগ্রী—এইরূপ একটি ধারণা সমালোচকের মধ্যে প্রচলিত থাকার ফলেই এসব কবিতার আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যানের বিকে একটি অতি-

প্রবণতা লক্ষ্য করা যায়।

আবার বিখ্যাত “রাধার কি হৈল অন্তরে ব্যথা” কবিতার ব্যাখ্যাতার মতে, “এই পদে চণ্ডীদাস রাধার পূর্বরাগের যে অবস্থা বর্ণনা করিয়াছেন মহাপ্রভুর জীবনে অনেকটা সেইরূপ দেখিতে পাওয়া গিয়াছিল।” এই মত চৈতন্যজীবনীকারগণ কর্তৃক সমর্থিত। কিন্তু এ থেকে নিম্নোক্ত আধ্যাত্মিক এবং অলৌকিক সিদ্ধান্তে পৌছানো অসম্ভব এবং কবিতা-বিচারে অপ্রয়োজনীয়, “এই সকল পদে চণ্ডীদাস মহাপ্রভুর আগমনী গান করিয়াছেন”।

এই বিতর্কের মধ্যে প্রবেশ করার কিছুটা প্রয়োজন ছিল; চণ্ডীদাসকে কেন্দ্র করে ভক্তধর্মের ব্যাখ্যান যে ভাবে প্রবাহিত তাতে তাঁর কবিতার সৌন্দর্যরূপ প্রায়ই আচ্ছন্ন হয়ে যায়। অথচ পদকর্তা চণ্ডীদাসকে আমরা অনেকেই চৈতন্যপূর্ববর্তী বা চৈতন্যপ্রবর্তিত গোড়ীয় বৈষ্ণব ধর্মের সঙ্গে অসম্পৃক্ত কবি বলে মনে করি। বৈষ্ণবীয় রসপর্যায়ের সঙ্গে যে তাঁর আদৌ পরিচয় ছিল না, তাঁর কবিতাগুলি তা সহজেই প্রমাণ করে। চণ্ডীদাসের কবিতাগুলি রসপর্যায়ে বিস্তৃত করতে গিয়ে যে ভাববিপর্যয়ে পড়তে হয় তা লক্ষণীয়। আর চণ্ডীদাস যদি সহজিয়া মতাবলম্বী হন তবুও তার অবদান প্রেমাত্মত্বের অতি নিগূঢ় অন্তর্মুখীনতার দিকে—মল্লভ্রম নয়। সহজিয়ার। সহজ পথের পথিক। তাঁদের প্রেম অন্তরেব অতি গভীর লোকে বাস করে। কিন্তু তার সরল সহজ প্রাণময় মূর্তি কেবল অহুতববেদ্য, বুদ্ধিগম্য নয়। বাইরেব বস্তুরূপে নয়, অন্তরের একাকীত্বে এ প্রেম বহমান। চণ্ডীদাস মূলত কবিপ্রাণের অধিকারী ছিলেন বলেই সহজিয়া তত্ত্ববিরূতিকে প্রকাশ করার দাযিত্ব গ্রহণ করেন নি। সেই সাধনতত্ত্বের মধ্য থেকে আপন কবিপ্রাণ একটি সুগভীর প্রেমদৃষ্টি আঘাত করায় প্রেরণা লাভ করেছে।

চণ্ডীদাসের কবিতার কাব্যসৌন্দর্য বিচারে প্রথমেই দুটি কথা স্মর্তব্য। কবি তাঁর সৃষ্ট রাধাকে আপন আত্মার প্রতিফলন হিসেবে গড়েছেন। রাধাব ভাবাত্মত্বটিকে দূরে ঠাড়িয়ে নিরাসক্ত দর্শকের (বা আর্টিষ্টের) দৃষ্টিতে দেখা ও রূপবিদ্ধ করা তাঁর পক্ষে সম্ভব হয় নি। কারণ তিনি আপন কবিসত্তাকে রাধার মধ্যে হারিয়ে ফেলেছেন। রাধার ক্রন্দনে চণ্ডীদাসের ব্যক্তিঅহুত্বটি ও প্রেম-জিজ্ঞাসার আতি বন্ধার তোলে। এই অর্থেই চণ্ডীদাসের কবিতার lyric ধর্ম সার্থক।

দ্বিতীয়ত চণ্ডীদাস অতিমাত্রায় emotional। অহুত্বের রসাত্মক

তঁার কবিতার প্রাণ। বুদ্ধির দীপ্তির অপেক্ষা তিনি রাখেন না, বৃত্তির ক্রম তঁার কবিতায় মেলে না। প্রেম-উপলব্ধির পর্যায় তঁার চেতনার ভাবের প্রাবনে বিপর্যস্ত। এই ভাবপ্রবণতা আবার অতিমাত্রায় কোমল এবং স্পর্শকাতর, একান্ত করুণ এবং বাংলার জলভরা শ্রামল মেঘের সঙ্গেই তুলনীয়।

আবার পূর্ববাগ পর্যায়ের কবিতাব কথায় আসা যাক। চণ্ডীদাসের বাধাকে আমরা প্রগাঢ় যৌবনা বলেছি। তাঁর যৌবনধর্মকে আমি চণ্ডীদাসের এ পর্যায়ের কবিতার একটি প্রধান লক্ষণ বলে মনে করি। সে যোগিনী হয়ে যেতে চায় একথা ঠিক। কিন্তু এ যোগিনীর পরিধানে ত্যাগ-ধ্রুব গৈরিক, প্রেমরক্তিম বস্ত্র (রাঙ্গাবাস)। কাজেই যে—

বিবতি আহাবে রাঙ্গাবাস পরে
যেমত যোগিনী পারা।

সে যে প্রেমযোগিনী তাতে সন্দেহ কি? চণ্ডীদাসের বাধা আপনার—

এলাইয়া বেণী ফুলের গাঁথনি
দেখয়ে খসাবে চুলি।

অবেণীবদ্ধ আকুল কৃষ্ণকেশের পটভূমিতে স্থাপিতা এই নাবীক যৌবনধর্মে সন্দেহ নেই। এই প্রত্যয় চণ্ডীদাসের বাধাকে সন্ন্যাসের ধ্রুব পটভূমি থেকে যৌবনের বর্ণাঢ্য রাজ্যে নামিয়ে আনবে।

কিন্তু বাধার যৌবনধর্ম দেহধর্মে ইঞ্জিরবোধে পর্যবসিত নয়। বাধার ইঞ্জিরবোধ গভীরতম প্রেম প্রত্যয়ের মধ্যে আত্মহারা—

এ ছাব রসনা মোব হইল কি বাস রে।
যার নাম নাহি লই লয় তার নামরে ॥
এ ছাব রসনা মুই যত কর বন্ধ।
তবু ত দারুণ নাসা পায় শ্রায়-গন্ধ ॥
সে না কথা না শুনিব করি অহুমান।
পরসঙ্গ শুনিতে আপনি যায় কান ॥
ধিক রহ এ ছাব ইঞ্জির মোর সব।
সদা সে কালিয়া কাহু হয় অহুভব ॥

ইঞ্জির-বারের স্বাভাবিক অহুভব-বৃত্তি আজ রুদ্ধ, কেবল একটি মাত্র কেন্দ্রীয় উপলব্ধির দিকে তার জ্ঞতগতি যাত্রা। একেই কবি বলেছেন “আমার বাহির ছায়ায় কপাট সেগেছে ভিত্তর ছায়ার খোলা।” রূপ রস বর্ণ গন্ধ

স্পর্শের এই বস্তুজগৎ, এর বিচিত্র সৌন্দর্য তাই চণ্ডীদাসের কবি কল্পনাকে আদৌ আকর্ষণ করে নি। কারণ এদের প্রবেশ পথ রুদ্ধ হয়ে গিয়েছিল। চেতন-কেন্দ্রের যে স্তরে বর্ণের অল্পভূতি, বেথাব বোধ, রসের আবাদ, স্পর্শের রোমাঞ্চ সে স্তরগুলি স্বর্ঘ্য থেকে বঞ্চিত হয়েছিল, লক্ষ্য না হয়ে উপলক্ষে পরিণত হয়েছিল। ইন্দ্রিয় জগতে এবাই ছিল এত কাল পথের শেষে, এবার এরাই পথ হয়ে দাঁড়াল, আর সব পথেব একটাই শেষ—সে একটা বিচিত্র অল্পভূতি, তার নাম ক্লঞ্চ।

এ ক্লঞ্চ কি রূপধারী? ক্লঞ্চের রূপবর্ণনার যে মুষ্টিমেয় দু'একটি কবিতা চণ্ডীদাসের আছে তার মামুলি প্রাণহীনতার কারণই হল, ক্লঞ্চ সম্পর্কে চণ্ডীদাসের ধারণা। ক্লঞ্চ তো রক্ত মাংসেব মানুষ নয়, অপ্ৰাকৃত 'রসস্বরূপ'ও নয়। এ রোমান্টিক কবি কল্পনার একটা বিশুদ্ধ সৌন্দর্য আর অনন্ত প্রেমের কুহেলি-আচ্ছন্ন রেখাহীন চেতনা। রাধা কিংবা চণ্ডীদাস এদের কামনা বাসনা আতি আদর্শেব তিল তিল কল্পনার সমন্বয়ে এই ক্লঞ্চেব নির্মিতি। তাই সে রূপ নয়, কেবল নাম। সে যে মানস পুরুষ। রূপ তাকে সীমাবদ্ধ করে দেয়, স্পষ্ট কবে তোলে, কল্পনার অবকাশটুকুকেও রুদ্ধ করে। কিন্তু একটা নামের সংকেত—সে তো বাধাহীন, কল্পনার কত বিচিত্র রাজ্যের সে পথ-নির্দেশ কবে। কত গভীর তৃষ্ণাকে সে আকুল করে তোলে। তাই রাধা নাম শুনেই জপ কবে, জপ কবতে করতে আপনাকে হারিয়ে ফেলে, আপন কল্পনার মাধ্যমে কয়েকটি শব্দসমষ্টিকে মধুব করে তোলে—

সই কেবা শুনাইল শ্যাম-নাম।

কানের ভিতর দিয়া মরমে পশিল গো

অ্যুকুল কবিল মোর প্রাণ ॥

না জানি কতেক মধু শ্যাম-নামে আছে গো

বদন ছাড়িতে নাহি পারে।

জপিতে জপিতে নাম অবশ করিল গো

কেমনে পাইব সই তারে ॥

লক্ষণীয় এই নাম “শ্যাম” ক্লঞ্চ নয়। শব্দ নির্বাচনের এই একটি উদাহরণই যেন চণ্ডীদাসের সাবলীল আপাত অচেতন কিন্তু গভীর নিপুণ রচনাক্ষমতার পরিচয় দিচ্ছে। শ্যাম শব্দটি যে কোমল সরস প্রাণময় বর্ণ সম্পাতে চিন্তকে মাধুর্য রসে সিঞ্চিত করে ক্লঞ্চ শব্দটি তা পারে না।

আবার যার নামের প্রতাপ এতই শক্তিশালী তার অন্বেষ স্পর্শের

জ্ঞাত কি আকৃতি ? অঙ্গহীনৈর অঙ্গস্পর্শের জগ্গই যেন এই গভীর আকৃতি ।
কামনার এই অতি-প্রবলতাই যেন এর বার্থতার ইঙ্গিতবাহী ।

চণ্ডীদাসের রাধার প্রণয়-অনুভূতিতে এতই হৃদয়-প্রাধান্ত যে বস্তুর
ইঙ্গিতই তার পক্ষে যথেষ্ট, বস্তুর ইন্দ্রিয়গম্য রূপের প্রতি তাঁর আকর্ষণ নেই ।
তাই সে কৃষ্ণের সন্ধানে আপনার কালো কেশের গভীর অন্ধকারে কখনও
ডুবে যায় ; কখনও—

হসিত বয়ানে চাহে মেঘ-পানে

কি কহে দুহাত তুলি ॥

এক দিঠ করি ময়ূর-ময়ূরী—

কণ্ঠ করে নিরীক্ষণে ।

মেঘের সজল শ্যামল ধূসর বর্ণ, ময়ূর ময়ূরীর কণ্ঠের উজ্জ্বল চাকচিক্য অথবা
কালো চুলের অরণ্য—এদের বস্তুগত বিভিন্নতা দিগন্ত বিস্তৃত ; কিন্তু একটা
ভাবের স্পর্শে এদের মধ্যে গভীর সামীপ্যবোধ জন্মাতে কবির সার্থকতা তাঁর
রূপদক্ষতারই পরিচয় বহন করে । কৃষ্ণের সঙ্গে এদের বর্ণগত নৈকট্য বড়
কথা নয়, বড় হয়ে উঠেছে এলোচুলে যৌবনের গভীর ব্যাকুলতা, মেঘে
মেঘে হৃদয় অসীমাকৃতি, শিখীকণ্ঠের নিঃসৃত মধুর ওজ্জ্বল্যে কামনার “শ্যাম
বহি শিখা” ; এই ব্যাকুল অসীমদ্যোতনা ও কামনার বর্ণ বিচ্ছুরণেই তার
কৃষ্ণকল্পনা অন্তরে রূপ নেয় । পদকর্তা চণ্ডীদাস রূপাঙ্ক ছিলেন না, বস্তুরূপের
অন্তরে হৃদয় ও গভীর ভাবানুভূতির ব্যঞ্জন সৃষ্টিতে তিনি সার্থক ।

বস্তুরূপের অতীত ইন্দ্রিয়োধঁ কৃষ্ণমুখীতা প্রকাশ পেয়েছে কবির
আরও একাধিক কবিতায় । যেমন—

কাল জল ঢালিতে সহি কাল পড়ে মনে ।

নিরবধি দেখি কাল শয়নে স্বপনে ॥

কাল কেশ এলাইয়া বেশ নাহি করি ।

কাল অঙ্গন আমি নয়নে না পরি ॥

কালো তো সব রঙের অভাব নয় । সমস্ত বর্ণবোধের উর্ধ্বে । এই কালো
রঙের অসীম ব্যাপ্তি ও অতলান্ত গভীরতায় বাইরের বস্তুবোধের তুচ্ছ
পার্শ্বক্য ও সামান্ত সীমাবদ্ধতা এখানে একটা বিরাট মহৎ ও সমুদ্রত উপলব্ধির
মধ্যে একাকার হয়ে যায় ।

এই বার কৃষ্ণচেতনা তার পূর্বরাগের অহুতাবনার চিরবিরহিনী নারীর

শাশ্বত ক্রন্দন-ধ্বনি শোনা যাবে এটাই স্বাভাবিক। সে আশ্র-অহুতীর এমন রাজ্যের অধিবাসী যেখানে “হৃৎ-হৃৎ ছুটি ভাই”। তাই পূর্বরাপেই মাথুরের ক্রন্দন, আব মধুরাশ্রবাসের সজ্জাবনায় রাখার বিশরীতধর্মী বিশ্বয়কর উক্তি—

তোমরা যে বল শ্যাম মধুপুরে বাইবেন
সে কথা ত কহু তুনি নাই ॥
হিয়ার মাঝারে মোব এ স্বর মন্দির গো
রতন-পালক বিছা আছে।
অহুরাগের তুলিকায় বিছানা হর্যাছে গো
শ্যামচাঁদ ঘুমায়া রয়েছে ॥
তোমরা যে বল শ্যাম মধুপুরে যাইবেন
কোন্ পথে বঁধু পলাইবে।
এ বুক চিবিয়া যবে বাহির কবির গো
তবে ত শ্যাম মধুপুরে যাবে ॥

আসলে বাধার অন্তবেই তো শ্যামেব অবস্থিতি। কল্পনাব-কামনাব রঙে রসে তাব দেহনির্মাণ। তাই হো তাব কোন বস্তুসত্তা নেই। তাকে কেবল চাওয়া যায়, বিশ্বের ইঙ্গিতে ভঙ্গিতে তাকে অহুসন্ধান করা যায়, তাকে একের মানবরূপে ধরা যায় না। যে সবচেয়ে বেশি অন্তরেব সেই সব চেয়ে বেশি আয়ত্তের অতীত। তাই গভীর আলিঙ্গনে—

হুহু কোরে হুহু কান্দে বিচ্ছেদ ভাবিয়া।

নিখিলের রূপ থেকে অরূপেব দিকে চিবন্তন মৌল্য ও প্রেমকামনার ও বিবহের এই স্মৃতির স্মৃগলীর আতি চণ্ডীদাসেব কবিতার শ্রেষ্ঠ সম্পদ। তাই বাধা বলে—

আইস আইস বন্ধু আইস আখ আঁচরে বৈস
নয়ান ভরিয়া তোমা দেখি।
অনেক দিবসে মনের মানসে
সফল কবিরে আঁখি ॥

কিন্তু কেবল নাম শুনে আব তাকে ঘিরে অজস্র কল্পনার ইন্দ্রধনু রচনা কবে দিন গেল, নিজেব কালো চুলেব অবশ্যে পথ হারাল রাখা, এই নয়ন ভরে দেখা আর হল না। চণ্ডীদাসের তাই রূপরচনা আর হল না। রাখা বলছে—

বদ আর কি ছাড়িয়া দিব।

হিয়ার মাঝারে যেখানে পরাণ
 সেইখানে লক্ষ্যে থোব ॥
 কাল কেশের মাঝে তোমা বন্ধ রাখিব
 পূরাব মনের সাধ ।
 যদি গুরুজন জিজ্ঞাসে বলিব
 পর্যাছি কালা পাটের জাদ ॥

সে কোন সৃষ্টির আদি প্রভাতে অথবা স্মৃতির অতীত রোমান্সেব রাজ্যে—যখন কল্পনা বাস্তব মিশে ছিল একাকার, যখন চাওয়া-পাওয়ার কোন ভেদ ছিল না, সেই কামনার কল্পিত কাম স্বর্গ থেকে আজ আমরা চিরকালের তত্ত্ব নির্ধারিত। তাই রাখা স্বপ্নে মাঝে মাঝে মনে মনে তাবে—হিয়ার মধ্যে শ্যামটাদ ঘুমিয়ে আছে।

চণ্ডীদাসের রাখায় তাই কী গভীর ব্যাকুলতা !

॥ তিন ॥

চণ্ডীদাসের অপর কতকগুলি কবিতায় রোমান্টিক সৌন্দর্যভঙ্গা ও তজ্জাত ব্যর্থতার আকুল আর্তি নয়, বাঙালী নারী হৃদয়ের অতি করুণ ক্রন্দন ধ্বনিত হয়েছে। সমাজ সংসারের নিন্দা ও ধিকারকে অবহেলা করে কেবল প্রাণের, প্রেমের আকর্ষণে যে রাখা ঘর ছেড়েছিল, প্রিয়তম কর্তৃক প্রত্যাখ্যাত হবার বেদনা তার পক্ষে নিদারুণ। অবশ্য এই প্রত্যাখ্যানজনিত বেদনায় রোমান্টিক সৌন্দর্য-বিরহের অতি গভীর স্রব অনেকেখানি মিশে গেছে। বিশেষ করে এদেব প্রকাশভঙ্গির সরল অথচ হৃদয়বিদারক ভঙ্গি এ কাব্যগুলিকেও সামান্যতার অনেক উর্ধ্বস্তরে স্থাপন করেছে।

রাখা বলছে—

কি মোহিনী জান বঁধু কি মোহিনী জান ।
 অবলার প্রাণ নিতে নাহি তোমা হেন ॥
 ঘর কৈছ বাহির, বাহির কৈছ ঘর ।
 পর কৈছ আপন, আপন কৈছ পর ॥
 রাতি কৈছ দিবস, দিবস কৈছ রাতি ।
 বুঝিতে নারিছ বন্ধ তোমার পিরীতি ॥
 কোন্‌ বিধি সিরজিল সোতের শেঁওলি ।
 এমন ব্যথিত নাই ডাকি বন্ধ বলি ॥

বঁধু যদি তুমি মোরে নিদারুণ হও ।

মবিব তোমার আগে দাঁড়াইয়া রও ॥

এ বেদনা নাবীর—বিশেষ করে বাংলা দেশের ভাবপ্রবণ নারীসত্তার একান্ত আপন অঙ্গভূতি । ক্লম্ব একে বুঝবে কি করে ? তাই রাখার হৃদয়-মহনপ্রাত অভিলাপ—

মরিয়া হইব জীনন্দের নন্দন

তোমাতে করিব রাখা ।

তবেই ক্লম্ব বুঝতে পাববে “পিবীতি কেমন জালা ” ।

এই কবিতাগুলিব বদাস্বাদ কিন্তু দেশ কাল নিরপেক্ষ নয় । বাংলা দেশেব পবিত্রপ্রেক্ষিতে অবৈধ প্রায়েব তাঁর স্বয়ম্প্রবণতা বাঙালী নারীর ভাবপ্রবণ কোমল চিত্তবৃত্তির সঙ্গে বিজড়িত হয়ে এর চেতনাব আকাশ নির্মাণ কবেছে । অপরেব প্রেমে যে গৃহসংসার তুচ্ছ করেছে অথচ এ যুগের ব্যক্তিবুদ্ধিতে প্রবুদ্ধ হয় নি, ভাবাকুলতাষ দ্রবীভূত হয়ে আছে, প্রিয়তমের ব্যবহাবে যখন তাব মনে আক্ষেপ জাগে, সংশয় আসে তখন আপন মৃত্যু কামনা ছাড়া তাব যুখে ভাষা থাকে না । আব যখন সে সত্যই প্রত্যাখ্যাত হয়, যখন ক্লম্ব মথুবায চলে যায় তখনও তার গুমবানো ক্রন্দন বাইরে প্রকাশিত হয় না । দীর্ঘকাল পবে দেখা হলে শুধু বলে—

ছুখিনীব দিন চুখেতে গেল ।

মথুবা নগবে ছিলে ত ভাল ॥

এখানে ব্যঙ্গ-ভৎসনাব জালা নেই, আর নেই বলেই এই কয়টি কথাব চারপাশে না বলা অসংখ্য বেদনাদ্র কথ্য, বুকেব বক্ত নিংড়ানো দীর্ঘশ্বাস শোন। যায় ।

॥ চার ॥

চণ্ডীদাসেব নিবেদন পর্যায়েব কবিতাগুলি বিশিষ্ট ভাবকল্পনার বাহন । রাখাব আত্মনিবেদনমূলক এই কবিতাগুলির মধ্যে সমস্ত দেহ-মন-প্রাণকে সম্পূর্ণভাবে সঁপে দেবাব আন্তরিক স্রবটি চমৎকার বেজেছে । উদাহরণ হিসেবে দুটি কবিতাব উল্লেখ করব—

১। বঁধু কি আর বলিব আমি ।

জীবনে মরণে জনমে জনমে

প্রাণনাথ হৈও তুমি ।

তোমাব চরণে আমার পরাণে

বাধিল প্রেমের ফাঁসি ।

সব সমর্পিয়া

একমন হৈয়া

নিশ্চয় হইলাম দাসী ॥

২। বধু তুমি সে আমার প্রাণ ।

দেহ মন আদি

তোমাতে সঁপেছি

কুল শীদ জাতি মান ॥

আন্তরিকতার পরিপূর্ণ এই কবিতাগুলির মধ্যে প্রাণের যে স্নগভীর আকুলতা প্রকাশিত হয়েছে তা চণ্ডীদাসের কবি ক্ষমতারই উপযুক্ত। ভাষা এত সহজ বলেই এত মর্মস্পর্শ। অলঙ্কারের চেষ্টা মাত্র নেই বলেই এর আবেদন যেন অলঙ্কার এবং অলঙ্কৃতের মর্মমূলকে বেদনার তীব্রতার মধ্যে জাগরিত করে।

কিন্তু আত্মনিবেদনের এই স্মৃতির কামনা কেন? কোথাও বিন্দুমাত্র ফাঁক নেই—ফাঁকির তো কথাই ওঠে না। তিল তুলসী দিয়ে সব কিছু নিঃশেষে অর্পণ করার মধ্যে একালের ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যের আদর্শের সমর্থন মিলে না ঠিকই, কিন্তু অতীতের একটি অতৃপ্ত পিপাসার শুষ্ক কণ্ঠ সিক্ত করার কামনা প্রকাশিত হয়। কামনা এত অতৃপ্ত বলেই আত্মনিবেদন এত নিশ্চিত। যাকে কোনকালে পাওয়া যাবে না তার কাছেই সম্পূর্ণ করে আপনাকে সঁপে দেওয়া। এ ছাড়া চণ্ডীদাসের রাধার আর কোন পরিণতি সম্ভব? অধরাব পিছনে নিরুদ্দেশ যাত্রায় কণ্টকাক্রান্ত পদ বধন একান্ত ক্লান্ত তখন তাকে ধরার আশা ছেড়ে দিয়ে তার কাছে আপনি ধরা দেওয়াই শ্রেয়। রাধা সেই পন্থাই গ্রহণ করেছে।

হৃদয়-রক্তরঞ্জিত রাঙা বাদ পরে প্রেম-যোগিনী রাধার যাত্রা সমাপ্ত হল আত্মনিবেদনে এসে।

১৯ ॥ জ্ঞানদাস ॥

॥ এক ॥

চৈতন্ত্যোত্তর পদকর্তাদের মধ্যে জ্ঞানদাস বিশিষ্ট। বাঙালী পদকর্তাদের মধ্যে উৎকর্ষের দিক থেকে চণ্ডীদাস এবং গোবিন্দদাসের সঙ্গেই তাঁর তুলনা চলে।

জ্ঞানদাস কেবল কবি নন, ভক্ত বৈষ্ণব সাধক এবং চৈতন্ত্যপরবর্তী ব্যক্তি। তাই বৃন্দাবনের গোআম্বীরী গোড়ীয় বৈষ্ণব ধর্মের যে দার্শনিক ও তাত্ত্বিকদিক উদ্ঘাটিত করেছিলেন জ্ঞানদাসের তাতে সম্যক অধিকার ছিল। বৈষ্ণব ধর্মসাধনা এবং ভক্তিমাৰ্গে অবিচল নিষ্ঠা নিয়েই তিনি পদ রচনা করেছেন। তাঁর কবিতা রচনা সচেতন রূপ সৃষ্টি নয়, ভক্তি মাৰ্গেরই একটা বিশিষ্ট প্রকাশ, বলা যেতে পারে “লীলাণ্ডক”রূপে। সাধক নরোত্তমের ভাষায় জ্ঞানদাসের অবস্থাটা অনেকটা নিম্নরূপ :—

ছাড়িয়া পুরুষদেহ

কবে বা প্রকৃতি হব

দোহারে হৃদয় পরাইব।

কবি যেন এক গোপ কিশোরী মূর্তি ধারণ করে রাধাকৃষ্ণের প্রেমলীলা দর্শন করছেন এবং আনুগত্যময়ী সেবা করছেন। সেই প্রেমলীলার রসমাধুর্য তিনি ভাষায় রূপবদ্ধ করে পাঠকদের কানের মধ্য দিয়ে মর্মস্থল পূর্ণ করেছেন। এই কাব্যকৃতি একজন ভক্ত বৈষ্ণব কবির সাধনা। কবির ভণিতাগুলির দিকে লক্ষ্য করলেই তাঁর এই সখীসুতির পরিচয় পাওয়া যাবে। যেমন মিলন-সৌন্দর্য বর্ণনাস্তে কবি বলেন—

শ্রাম কোড়ে মিলল রসের মঞ্জরী।

জ্ঞানদাস মাগে রাঙা চরণ মাধুরী ॥

খণ্ডিতা নায়িকাকে প্রবোধ দিতে গিয়ে কবি বধন বলেন—

জ্ঞানদাস কহে

শুন গো স্বন্দরী

মিলবি বধুর সনে।

অথবা,

জ্ঞানদাস কহে

তখন বিনোদিনী

তুয়া লাগি সুগন্ধ শ্রাম চিন্তামণি ।

তখন কবির সখীমূলভ ভূমিকায় সন্দেহ জাগে না ।

॥ দুই ॥

চৈতন্তোত্তর বৈষ্ণব কবিরা বৃন্দাবনের ধর্মদর্শন ও ভক্তিমার্গে দীক্ষিত হলেও সত্যাকার প্রতিভাসম্পন্ন কবিদের সৃষ্টিতে এই ভক্তি-বিশ্বাস বাধা হয়ে দাঁড়ায় নি। কারণ—প্রথমত, এঁদের আরাধ্য শ্রীকৃষ্ণ মধুর রূপের পূর্ণবিগ্রহ, ঐশ্বর্যের প্রাচুর্যে মহিমান্বিত নয়। দ্বিতীয়ত, ধর্ম-অর্থ-কাম-মোক্শ নয় প্রেমই এঁদের কাছে পরম পুরুষার্থ। তৃতীয়ত, জীবনকে এঁরা শাস্ত বলে মনে না করলেও মায়া বলে নস্তাৎ করেন না। জীবন এঁদের মতে ভগবানের চিৎকণ-অংশ—শূন্য স্বভাব নয়। তাই এই পৃথিবীর এবং মাহুষের সংসার জীবনের সঙ্গে গোড়ায়ই এঁরা একটা লড়াই বাঁধিয়ে বসেন নি। ফলে রূপ জগৎ থেকে অজ্ঞত গ্রহণে এঁদের বাধা ছিল না কোথাও। রূপপ্রাণ কবিরা ভক্তিমার্গে পুরোপুরি স্থিত হয়েও শব্দ ও সঙ্গীতে রূপেরই ধ্যান করতেন। গোড়ায় বৈষ্ণবদের ভগবান অপ্রাকৃত কিন্তু নিরাকার নয়।

প্রেমকে ধারা ধর্ম বলে গ্রহণ করেন তাঁরা যে মানবজীবন লীলাব অতি নিকট প্রবেশের অধিবাসী তাতে সন্দেহ নেই। মানব প্রেমলীলাব সঙ্গে ঐশ্বরিক প্রেমের “লৌহ আর হৈমৈ যৈছে স্বরূপ বিলক্ষণ” থাকলেও “কামক্ৰীড়া সাম্যে সে ধরে কাম নাম”। অর্থাৎ মানব-জীবনের কামনা-বাসনার, হৃদয়বৃত্তি-মূলক লীলা বিলাসের বহিরঙ্গের সঙ্গে এর মিল আছে। বৈষ্ণব সাধকেরা দান্ত সখ্য বাৎসল্য এবং মধুর সর্ববিধ মানব প্রেমকেই সাধন জগতের সত্য বলে গ্রহণ করেছেন। কাজেই বৈষ্ণবদের ধর্মসাধনা ও বিশ্বাস কোন দিক দিয়েই সার্থক কাব্য-সৃষ্টিতে বাধা আসে নি। অপরগক্ষে চর্চাব কবিদের সামনে ছিল এই বাধা, কারণ তাঁদের ধর্মদর্শন রূপের জগৎটাকেই মিথ্যা বলে, ভ্রান্তি বলে অস্বীকার করে বসেছিল।

জ্ঞানদাস-গোবিন্দদাস-শেখর প্রভৃতি কবিরা চৈতন্তোত্তর ধ্যানধারণা ও ধর্মবিশ্বাসে অবিচল থেকেও অনেক সার্থক কবিতা রচনা করতে পেরেছিলেন যাতে ধর্মের গভীর অভিক্রম করে পরবর্তীকালের সাহিত্যরুচির কাছে আপনাদের রচনার আবেদন জানান সম্ভব হয়। এঁদের মধ্যে ছিল সত্যাকার কবিপ্রতিভা, তাই প্রেমরসাত্মক গীতি কবিতায় কচিং এঁরা ধর্মের প্রচারে নেমেছেন।

মানবিক প্রেমের অম্লরূপ মাদুর্ঘ্য সিক্ত পরিমণ্ডলে অকস্মাৎ কৃষ্ণের ভগবন্তার আরোপ করে রসাতাস সৃষ্টি করেন নি।

॥ তিন ॥

জ্ঞানদাস বৈষ্ণবভক্ত হলেও এবং সাধকের চেতনা নিয়ে কবিতা লিখলেও খাঁটি কবিপ্রতিভার অধিকারী ছিলেন। তাই ভক্তি ও তত্ত্বের রাজ্যে পরিভ্রমণ করলেও তাঁর রচনায় কবিচিত্তের অকৃত্রিম স্পর্শ প্রায়ই খেঁকে গেছে। অবশ্য একথা বলা চলে না যে ভক্তিমার্গের যে-কোন প্রেরণা তাঁর সমগ্র কবি-আত্মাকে উদ্বোধিত করেছিল। উদাহরণ হিসেবে গৌরান্ন বিবয়ক পদাবলীর কথাই ধরা যেতে পারে। এই কবিতাগুলিতে কবি রূপসৃষ্টিতে যথেষ্ট উৎকর্ষের পরিচয় দিতে পারেন নি। বৃন্দাবন-গোপস্বামীদের কণিত গৌরতত্ত্বটি তিনি ঠিকই উপলব্ধি করেছিলেন এবং ভাষায়ও প্রকাশ করেছিলেন। কিন্তু তত্ত্বের সঠিক উপলব্ধি ও প্রকাশই কাব্য নয়। চৈতন্য সমসাময়িক গৌরপদরচয়িতাদের মানবীয় তীব্র আকৃতিপূর্ণ সরল সৌন্দর্য জ্ঞানদাসে মেলে না, আবার গোবিন্দ-দাসের সুকোমল কিন্তু ব্যক্তি মহিমা-সমুদ্রীত চৈতন্যের মনোমুগ্ধকর রূপ—

উন্নত গীম

সীম নাহি আনুভব

জগ মন মোহন ভাঙ্গনি রে।

জ্ঞানদাসের কবিতায় ধরা পড়ে নি। গোবিন্দদাসও ছিলেন জ্ঞানদাসেরই মত চৈতন্য-পরবর্তী এবং বৃন্দাবনী গৌরতত্ত্বে দীক্ষিত। কিন্তু গোবিন্দদাসের সমগ্র কবিসত্তা এখানে জেগে উঠেছিল, তাই ভক্তিকে ছাপিয়ে রূপসার্থকতা ঘটেছিল। জ্ঞানদাসের গৌর পদাবলীতে এই রূপচেতনার চিহ্ন পাওয়া যায় না। দুই একটি কবিতার আলোচনায় এ মন্তব্যের সত্যতা প্রমাণিত হবে।

গৌরান্নকে ভগবানের পূর্ণ আবির্ভাব বলে ঘোষণা করে কবি বলেছেন—

বিষ্ণু অবতারে তুমি প্রেমের ভিখারী।

শিব শুক নারদ জনা দুই চারি ॥

সেতুবন্ধ কৈলে তুমি রাম অবতারে।

এবে যে অন্ন তোমার আশ এ সংসারে ॥

কলিযুগে করিলে কীর্তন সে বন্ধ।

সুখে পার হউক যত পঙ্গু কুড় 'অন্ধ' ॥

বৈষ্ণব ধর্মবোধে পরিপূর্ণ বিশ্বাস এ কবিতার ভাষায় প্রত্যক্ষ অভিব্যক্তি লাভ করেছে, কিন্তু রূপসৃষ্টির চরম ব্যর্থতা একে বিবৃতির উর্দ্ধতরে কাব্যসৃষ্টির

মহিমায় উন্নীত করতে পারে নি। আবার রাধাভাবে ভাবিত গৌরাদের কৃষ্ণ-বিরহক্ষিপ্ত অবস্থাটি একাধিক কবিতার বিষয়রূপে অবলম্বিত। যেমন—

কি লাগি গৌর মোর ।

নিজ রসে ডেল ভোর ॥

অবনত করি মুখ ।

ভাবয়ে পূরব দুখ ॥

বিহি নিকরুণ ডেল ।

আধ নিশি বহি গেল ॥

কিংবা—

সোনার গৌরটাদে ।

উরে কর ধরি ফুকরি ফুকরি

হা নাথ বলিয়া কান্দে ॥

কবি তথ্য অহুসরণে দ্বিধাহীন। কিন্তু বিরহিণী রাধিকার সেই আকুল আতি কোথায়? গৌরাদের দিব্যোদ্ভাসের সেই বিপুল পুলক ও বেদনা আন্দোলিত দেহ-মন-প্রাণের চিত্র কোথায়? চৈতন্যচরিতামৃতের অন্ত্যলীলার বর্ণনায় স্বয়ং কৃষ্ণদাস কবিরাজ গৌরাদের যে ভাবোদ্ভাসের আত্মিক ভাবারূপ দিয়েছেন তাতে তাত্ত্বিক দর্শনবেত্তা পণ্ডিত কবির মর্যাদার দাবীদার হয়েছেন। কিন্তু জ্ঞানদাস কবি হয়েও তত্ত্ব বিবৃতির মামুলি সামান্যতা অতিক্রম করতে পারেন নি।

কিন্তু কেন? জ্ঞানদাস তো রূপ অঙ্ক কবি ছিলেন না! ভাব-রূপের চমৎকার অভিব্যক্তিতে তাঁর বিশিষ্ট সার্থকতার পরিচয় আমরা কিছু পরেই লাভ করব। তবে কবিতা হিসেবে গৌরপদাবলীর এ ব্যর্থতা কেন? তাই মনে হয় কবির সাধক সত্তার প্রেরণায়ই এই কবিতাগুলির স্রষ্টি, কবি-চিন্তের প্রেরণায় নয়।

॥ চার ॥

বৈষ্ণব পদাবলীর কবির ব্যক্তিত্বের পরিচয়-নির্ণয়ের যে পদ্ধতিটির কথা পূর্বে বলা হয়েছে জ্ঞানদাসের ক্ষেত্রেও তার প্রয়োগ প্রয়োজন। চৈতন্যোত্তর বৈষ্ণব কবিদের সামনে প্রথা ছিল দুটি— (১) ধর্ম ও দর্শনে বিশ্বাস (২) একটি বিশিষ্ট রসপরিচয়ের কাঠামোর অহুসরণ। ভক্ত বৈষ্ণব কবির মনে প্রাণে তত্ত্ব ও দর্শনে বিশ্বাস করতেন এবং তাকে ভাব্য প্রকাশ করাকে সাধনায়ই অঙ্গ বলে মনে করতেন। কিন্তু কবি আবার উদ্বোধনই

এ ক্ষেত্রে মৌল প্রশ্ন। প্রসঙ্গত উল্লেখ করা যেতে পারে যে একালে এবং সেকালে খাঁটি কবি-সাহিত্যিকের স্রষ্টা-সম্ভা এবং বাস্তব জীবন ও মতামত, বিশ্বাস ও ধর্মাচরণ, রাষ্ট্রনৈতিক ও সামাজিক কর্মপদ্ধতি একে অপরের আয়না মাত্র নয়।। প্রত্যক্ষে পরোক্ষে, মিলনের স্বপ্নে, নানা বর্ণসম্পাতে, সচেতনবোধে এবং মগ্নচেতন্যে এদের মধ্যকার সম্পর্ক বহুবিচিত্র।

দ্বিতীয়ত, রসতত্ত্বের দীর্ঘ ও পুঙ্খানুপুঙ্খ আলোচনায় বৃন্দাবনের গোস্বামীগণ বৈষ্ণব গীতিকবিতার একটা মোটামুটি কাঠামো দাঁড় করিয়েছিলেন। কীর্তনগানে প্রায়ই একটি রসপর্যায় অহুমত হত। তন্ত্র বৈষ্ণবেরা কাব্যরচনায় এই রসতত্ত্বের নির্দেশিত কাঠামোকে ধবেই অগ্রসর হতেন। কিন্তু কবির আস্তর জিজ্ঞাসা সর্বত্র কি উদ্ভূত হত? বিভিন্ন পর্যায়ের অহুমত ও জীবনবোধ কি সবাইকে সমভাবে আকর্ষণ করত? এর উত্তর অহুমতের মধ্যেই অনেকের কবি-ব্যক্তিত্বের পরিচয় মিলবে।

চৈতন্যোত্তর বৈষ্ণব কবির এই রসপর্যায় সন্মুখে অবহিত ছিলেন এবং পর্যায় ও শ্রেণীবিভাগ মিলিয়ে কবিতা রচনা করেছেন। কাছেই বিষয়-বস্তু স্বাধীন নির্বাচনেব সুযোগ তাদের ছিল না। কতগুলি বিশেষ বিশেষ অবস্থায় নির্দিষ্ট পাত্রপাত্রীর (তাদের সংখ্যাও মুষ্টিমেয়, শেষ পর্যন্ত রাধা ও কৃষ্ণ এ দুটিই প্রধান) মানস-ভাব অঙ্কনই ছিল তাঁদের লক্ষ্য। কাজেই পুনরুক্তি ঘটত প্রচুর, একই মুডের একই অভিব্যক্তি একের পর এক কবি প্রায় একই ভাষায় প্রকাশ করে যেতেন। এর মধ্য থেকে কবির ব্যক্তি-প্রবণতা খুঁজে বের করা দুক্লহ ব্যাপার সন্দেহ নেই। যদি কবিচিন্তকের ব্যক্তিগতবোধ খুব তীব্র না হয় তাহলে সহস্রের ভীড়ে সে হারিয়ে যায়। মুষ্টিমেয় কবির মধ্যেই ব্যক্তিত্বের এই তীব্রচেতনা লক্ষ্য করা চলে এবং জ্ঞানদাস তাঁদের মধ্যে অন্ততম। তবে সঙ্গে সঙ্গে একথা অবশ্যই মনে রাখতে হবে যে জ্ঞানদাসেরও অভ্যন্তর কবিতায়—বলা যায় বেশির ভাগেই—কেবল প্রথা ও নিয়মের অনুসরণ। সেখানে আর দশজন থেকে তাঁর পার্থক্য একরূপ অল্পপস্থিত। কিন্তু যেখানে তার ব্যক্তিবৈশিষ্ট্য মুদ্রিত তারা একক, আধুনিক সমালোচকের প্রথম কর্তব্য তাদের চিনে নেওয়া।

এবারে দেখা যাক কোন পর্যায়ের কবিতা রচনায় জ্ঞানদাসের সর্বাধিক উৎসাহ এবং কবি মনের সর্বাধিক উল্লাস; রচনারীতি ও চিত্রধর্মের বৈশিষ্ট্যগুলি কোন পর্যায়ের কবিতায় অধিক।

আমরা আগেই দেখেছি মুষ্টিমেয় গৌরবিষয়ক যে পদাবলী তিনি

লিখেছেন তাতে কবিচিন্তের উদ্বোধনের স্পর্শ নেই। কাজেই রচনারও রূপসৃষ্টির উৎকর্ষ নেই। এখানে প্রথারই অহুসরণ, প্রাণের নয়।

বাৎসল্যরসের একটি মাত্র পদ জ্ঞানদাস লিখেছেন। তা মামুলি এবং অকৃত্রিমও নয়। লক্ষ্যণীয় বাৎসল্যরসের মিষ্ট কোমল ভাব আঁকতে গিয়ে তিনি ব্রজবুলি ব্যবহার করেছেন, অথচ ব্রজবুলিতে কোন দিনই তাঁর স্বাভাবিক নৈপুণ্য ছিল না। সখ্যরসের পদে তুলনামূলক কিছু সার্থকতা থাকলেও জ্ঞানদাসের অহুতীর স্তম্ভীর আকুলতার স্পর্শ এখানে মিলবে না। সম্ভবত সখ্যরসের স্বাভাবিক পরিকল্পনার ক্ষুদ্রই বিশেষ গভীরতা থেকে এ বঞ্চিত। জ্ঞানদাসের বাল্যলীলার পদে কোথাও শ্রীকৃষ্ণের ঐশ্বর্যরূপ সখ্য-রসের স্বাভাবিক সৌন্দর্যকে বাধা দিয়েছে—

ধ্বজ বজ্রাঙ্কুশ চিহ্ন ব্রহ্ম যায় ভিন্ন ভিন্ন
তাহে অলি বসি করে গান।

কোথাও গোষ্ঠলীলার পদে ব্রজবধুর প্রেমভাবের উল্লেখ অসম্ভব রসভাসের সৃষ্টি করেছে—

যমুনা-তীরে ধীরে চলু মাধব
মন্দ মধুর বেগু বায়।
ইন্দু-বরণ ব্রজবধু কামিনী
স্বজন তেজিয়া বনে ধায়॥

কোথাও আবার সখ্য গোপবালকদের কণ্ঠে জননীর আকুলতার স্বর অনৌচিত্যের সৃষ্টি করেছে—

হিয়ার কণ্টক দাগ বয়ানে বন্ধন লাগ
মলিন হইয়াছে মুখশরী ।
আমা সভা তেয়াগিয়া কোন বনে ছিলা গিয়া
তোমা ভিন্ন সব শূন্য বাসি ॥

আসলে সখ্য ও বাৎসল্য রসের প্রতি কবি হিসেবে জ্ঞানদাসের কোন আকর্ষণ ছিল না, তবে সখ্য ও বাৎসল্য সাধনাবেগ হিসেবে বৈষ্ণবদের কাছে অতি মূল্যবান—তাই পরিহার্য নয়। বাল্যগোপালের বোড়শ রূপ জ্ঞানদাসের বর্ণরূপ-সন্ধানদৃষ্টিতে কিছু আসক্তির সঞ্চার করেছিল বলে মনে হয়। বস্তুরূপ থেকে তার বর্ণ নিষ্কাষিত করে নেবার যে শক্তি ও প্রবণতা জ্ঞানদাসের আয়ত্তাধীন তার পরিচয় আছে এই কবিতাগুলিতে। বোড়শ গোপালের রূপের মধ্যে কোন বৈচিত্র্য নেই, কেবল তাদের বেশভূষা দেহবর্ণের বৈচিত্র্য সৃষ্টি করে এক

বর্ণপ্রদর্শনীর (colour exhibition) উদ্বোধন করেছেন। তবে প্রাণ বা আত্মার গভীরতার সঙ্গে এই দেহবর্ণ সর্বাধিক সম্পর্করহিত।

জ্ঞানদাস রাধার বাল্যলীলা বিষয়েও গুটি কয়েক কবিতা লিখেছেন। বৈষ্ণব কাব্যধারায় এ খুব স্বাভাবিক নয়, সহজলভ্য নয়। জ্ঞানদাস কি উদ্দেশ্যে এই কবিতা দুটি লিখেছিলেন বলা যায় না, কিন্তু বালিকা রাধাক্র চোখে যে রূপবিহ্বলতা তিনি কল্পনা করেছিলেন—

তঁাহার বেটায় কপের ছটায়
জুড়ায়ল মোর প্রাণ ॥

এবং

বিজুরী উজোর মোর অঙ্গখানি
সেহ নব জলধর।

তা বয়সোচিত না হলেও তাতে জ্ঞানদাসের রাধার বিশিষ্টতার অম্পট পূর্বাভাস আছে।

বৈষ্ণব কবিতা প্রার্থনা বিষয়ক পদে আপন সাধকজীবনের কাহিনা-বাসনার কথা প্রকাশ করেছেন। এগুলি রাধাকৃষ্ণের লীলাবিষয়ক নয়। চৈতন্য-পূর্ণ কবিদের মধ্যে বিজ্ঞাপতির প্রার্থনাপদে পঞ্চোপাসক হিন্দুর মনোবাসনা অভিব্যক্ত, আর চৈতন্য-পরবর্তী নরোত্তমদাসে বৃন্দাবনের সিদ্ধান্তানু-যায়ী সিদ্ধ কিশোরীদেহ প্রাপ্তির কামনা, গোবিন্দদাসে গৌরাক্ষ পাদস্পর্শ থেকে বঞ্চিত হবার বেদনা রূপায়িত। জ্ঞানদাসের পদাবলীতে ‘প্রার্থনা’ শ্রেণীভুক্ত কবিতা নেই।

উপরোক্ত আলোচনা থেকে জ্ঞানদাসের প্রবণতার একটি স্বল্প ইঙ্গিত পাওয়া যাবে। রাধাকৃষ্ণের প্রেমলীলাই কবিকে সর্বাধিক আকর্ষণ করে—এবং একমাত্র এ জাতীয় বিষয় অবলম্বনেই তাঁর কবিচিন্তের স্ফূর্তি এবং কাব্যসৃষ্টির সার্থকতা। এর মধ্যেও আবার রাধার চিত্তদীর্ণ তীব্র ব্যাকুলতাই বেন কবি সমগ্র অন্তর দিয়ে অনুভব করেছেন। কৃষ্ণের প্রেমাত্মক জ্ঞানদাসের রচনার আদৌ সার্থক হয়ে ওঠে নি। জ্ঞানদাসের কৃষ্ণ নৌকাবিলাস রামলীলা মান প্রভৃতি পালায় কিছু সক্রিয় ভূমিকা গ্রহণ করেছে ঠিকই, কিন্তু বিস্তৃত অনুভূতিপূর্ণ কবিতার মধ্যে পূর্বরাগের বিষয় ছাড়া জ্ঞানদাস কৃষ্ণের দিকে বড় দৃষ্টিপাত করেন নি। কেবল কবির মনোযোগ আকর্ষণের দিক থেকেই নয়, রচনার উৎকর্ষের দিক থেকেও কৃষ্ণপ্রণয়ের প্রকাশ খুব উচ্চস্তরের

নয়। কৃষ্ণের পূর্বরাগের বর্ণনায় গোবিন্দদাসের কবিতা সৌন্দর্য সৃষ্টির আবেশে যেমন বিকল্প রূপ সঙ্কলন করে উচ্ছ্বসিত হয়ে বলেছে—

যাঁহা যাঁহা নিকসরে তনু-তনু-জ্যোতি ।

তাঁহা তাঁহা বিজুরী চমকময় হোতি ॥

যাঁহা যাঁহা অরুণ চরণ-যুগ চলই ।

তাঁহা তাঁহা ধলকমল দল খলই ॥

জ্ঞানদাসের রচনায় তার চিহ্নমাত্র মিলবে না। কৃষ্ণের পূর্বরাগের অধিকাংশ পদই ব্রজবুলি ভাষায় লেখা। কিন্তু রাধার অধিকাংশ পূর্বরাগের পদই বাংলা-ভাষায়। বাংলাতেই জ্ঞানদাসের অমুভূতির স্বাভাবিক স্ফূর্তি।

কৃষ্ণের পূর্বরাগের ভাব ও ভাষা প্রথাযুক্ত। বিদ্যাপতির পদাবলীতে কৃষ্ণের একটি প্রত্যক্ষ স্পষ্ট ভূমিকা আছে, রাজসভার পরিবেশে বর্জিত, রুচি-বৈদগ্ধ্য পরিপূর্ণ, নাগর-চাতুর্যে উন্নত এবং রাজসিক ভোগলালসায় উজ্জীবিত কৃষ্ণের দৃষ্টিতেই যেন কবি স্বয়ং রাধার রূপযোবন দেখেছেন, তাঁর সৌন্দর্য উপভোগ করেছেন। জ্ঞানদাস কোন কালেই কৃষ্ণের চোখ দিয়ে জগৎ-সৌন্দর্য ও রাধার দেহকান্তি দেখেন নি। রাধার দৃষ্টির আলোকই ছিল তাঁর কাম্যধন। তাঁর কৃষ্ণে বিদ্যাপতির ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্য মিলবে না।

জ্ঞানদাসের পদাবলী রাধার মানসিকতার যে পরিচয় বহন করে তার বিশিষ্টতা অতি স্পষ্ট। কৃষ্ণের পূর্বরাগে রাধার যে ব্যবহারাদির উল্লেখ আছে তাতে জ্ঞানদাসের রাধাচরিত্রের সমর্থন নেই, তার বিরুদ্ধতা আছে। যে নাবী কৃষ্ণকে দেখে—

খেলত না খেলত লোক দেখি লাজ ।

হেরত না হেরত সহচরী মাখ ॥

বোলইতে বচন অল্প অবগাই ।

হাসত না হাসত মুগ্ধ মচুকাই ॥

সে জ্ঞানদাসের রাধিকা নয়। এই ব্রীড়া ও তৃষ্ণা বিজড়িত, প্রথম যৌবনের অর্ধফুট চেতনা মিশ্রিত চাকুলা বিদ্যাপতির রাধার পরিচয় হতে পারে। জ্ঞানদাসের রাধা কৃষ্ণকে দেখে রূপান্বাদের অতি গভীর উপলব্ধিতে আত্মস্বাতন্ত্র্য বিস্মৃত হয়ে বসে, “তিমিরে গরাসিল মোরে”—তাই সে অন্ধ রাতের অধিবাসী; কৃষ্ণের দর্শনে প্রথম যৌবনের দেহলাবণ্যের এই সচেতন ভঙ্গি তার পক্ষে সম্ভব নয়—

হাসি বদনে আধ অঞ্চল দেল ।
 অঞ্চ মোড়ি পদ দুই তিন গেল ॥
 পাশ উপাল গালটি নেহারি ।
 তাহি চলল মন বাহু পসারি ॥...
 বেশ বিথারল পিঠহি লোল ।
 মাখ আধ পর রহল নিচোল ॥
 পহিরণ পুনহি ঝাড়ি নীবিবন্ধ ।
 তবধরি নয়ানে রহল কিয়ৈ ধন্দ ॥

এই ভাবানুভূতি এবং ভাষাভঙ্গি সম্ভবত বিদ্যাপতির প্রত্যক্ষ অনুসরণেরই ফল, আপন স্বতন্ত্র উপলব্ধিতে নয়।

জ্ঞানদাস বিশেষ সাক্ষ্য অর্জন করেছেন পূর্বরাগ ও অনুরাগ—বিশেষ করে আক্ষেপানুরাগের পদে এবং এই উভয়বিধ কবিতায়ই রাধার অন্তর্যাসি প্রকাশিত হয়েছে। জগৎ এবং জীবনকে, প্রেমের অনুভূতিকে—তার বেদনা ও চিন্তাচঞ্চলাকে কবি রাধার দৃষ্টিতেই দেখেছেন, কৃষ্ণের দৃষ্টিতে নয়। চণ্ডীদাসের রাধার মত জ্ঞানদাসের রাধাও অনেকখানি কবির অন্তরঙ্গতারই প্রতিক্ষণ। আপন-স্বষ্টে রাধিকাব সঙ্গে জ্ঞানদাস প্রায় একাকার হয়ে গিয়েছেন; তাই রাধারই বেদনায় কবির হৃদয়ের সব কটি তারে ঝঙ্কার উঠেছে। এই অর্থেই জ্ঞানদাস লিরিক কবি। লিরিক কবি আপন ব্যক্তিসত্তার দেখার রঙে সব কিছুকে রঞ্জিত করে। জ্ঞানদাস রাধার মধ্য দিয়ে আপনার দেখা দেখেছেন এবং রাধার ভালবাসায় আপন মনের রঙ লাগিয়েছেন।

জ্ঞানদাসের উপরে চণ্ডীদাসের যে প্রভাবের কথা বলা হয়ে থাকে তার মূল ভিত্তিও এখানেই। উভয়ের প্রেমদৃষ্টির মধ্যেই অতলম্পর্শা গভীরতা আছে,—এই গভীরতা রাধিকার চিন্তাদীর্ঘ তীব্র ব্যাকুলতা তো বটেই, কবির নিজেদেরও হৃদয় বিদীর্ণকারী বেদনার উৎসারণে সার্থক।

॥ পাঁচ ॥

রাধার প্রেম উপলব্ধি বৈষ্ণব রসশাস্ত্রানুযায়ী যে স্তর পরস্পরের মধ্য দিয়ে আগ্রসর হয়েছে তার সর্বত্র জ্ঞানদাস সমান আকর্ষণ অনুভব করেন নি। দানলীলা, নৌকাবিলাস, রাসলীলা পর্যায়ের পদগুলি গীতাত্মক স্বতন্ত্র কবিতা নয়, একটি কাহিনীর স্তরে তারা আবদ্ধ। জ্ঞানদাসের কবিআত্মার বস্তু-উদ্ভব প্রবণতা যে এ জাতীর পালাগান রচনায় দক্ষতা দেখাবে না তা সহজেই

অহুমেয়। কিন্তু বিস্তৃত গীতিপ্রেরণাময় অভিসার ও মাধুর্য পর্ধ্যায়ের কবিতা রচনায় জ্ঞানদাসের উৎসাহের অভাব এবং রচনাগত অপকর্ষ পাঠককে বিস্ময়ভিত্তক করে। মান পর্ধ্যায়ের কবিতায় কোন কবিই বিশেষ সার্থকতা দেখাতে পারেন নি। কারণ এর মধ্য দিয়ে প্রেম-উপলব্ধির কোন গভীর লোক, কোন রহস্যময়তা প্রকাশিত হবার নয়। এর লীলাচঞ্চল্য বহিরাঙ্গিক প্রসাধনকলার কবিদের যদিবা কিছুটা উষ্ম করতে পারে, হৃদয়ের গভীর মহলে পরিভ্রমণশীল কবিদের আদৌ তা পারে না। কিন্তু অভিসার বা মাধুর্যের পরিকল্পনার মধ্যেই এমন একটা চমৎকারিত্ব ও ভাবগভীরতার সম্ভাবনা আছে যে এ ধরনের কবিতায় জ্ঞানদাসের ব্যর্থতার কারণ অহুস্কান না করলে তাঁর কবিব্যক্তিত্বের সামগ্রিক পরিচয় অনেকখানিই অজ্ঞাত থেকে যায়।

জ্ঞানদাসের রাধা ধ্যানময়ী। আপন উপলব্ধির গভীরে প্রবেশ করে সে আত্মহারা। অবস্থানগত বাস্তব দূরত্বের সমস্তা তার কাছে গুরুত্বহীন। এই দূরত্ব নিরসনের জন্য অভিসার গমনের তাই প্রেরণা ওঠে না। নিবিড় আলিঙ্গনের মধ্যে থেকেও ছাড়া দেহ-মন-আত্মা মিলে মিশে একাকার হয়ে যায় না কেন এই ভাবনাই যার ট্রাজেডি চেতনার মূলে সে বহুপূর্বে অভিসারের স্তর অতিক্রম করে গেছে। বিজ্ঞাপতি-গোবিন্দদাসের অভিসারের কবিতায় রূপচিত্রের যে নিটোল ছাতি বা প্রেমাকৃতির যে গভীর অভিব্যক্তি সেই প্রসাধনকলা বা সাধনাবেগ উভয় থেকেই জ্ঞানদাসের অভিসারের কবিতা বঞ্চিত। যে মুষ্টিমেয় অভিসার-পর্ধ্যায়ের কবিতা তিনি লিখেছেন তাতেও প্রকৃতির উপযুক্ত ভাবপরিবেশে অভিসারের বিশিষ্ট রসসংবেদন কোটাতে তিনি ব্যর্থ হয়েছেন—

মেঘ যামিনী অতি ঘন আন্ধারায় ।

এঁছে সময়ে ধনী করু অভিসার ॥

বলকত যামিনী দশ দিশ আপি ।

নীলবসনে ধনী সব তহু ঝাঁপি ॥

ছই চারি সহচরী সঙ্গিহি মেল ।

নব অহুরাগভরে চলি গেল ॥

অন্ধকার ঝড়ের রাত্রিতে প্রিয়মিলনের অভিসারে নিঃসঙ্গ একাকীত্বের রহস্য ও রোমাঞ্চ জ্ঞানদাসের কবিকল্পনার ধরা পড়ে নি। এই পিচ্ছিল পথে গতগতির যে ছঃসহ কঠোরতা “ছই চারী সহচরী সঙ্গিহি” নিলে তা লুপ্ত হয়ে যায়।

ঠিক একই কারণে মাথুরের দীর্ঘ বিরহেও তাঁর রাধার কণ্ঠে অতি উচ্চ ও তীব্র আত্ননাশ জাগাতে পারে নি। দুঃখবাদী কবি জ্ঞানদাসের চিরন্তন দুঃখ। মিলনেও দুঃখের বেদনা আভাসিত। কৃষ্ণের মথুরা যাত্রার জন্ত তাকে অপেক্ষা করতে হয় নি। মথুরাগমনের আকস্মিক ঘটনার বিস্তাপতি-শেষের কবিতায় যে বুকফাটা আত্ননাশ ভাষাবন্ধনকেও ভেদ করেছে তা জ্ঞানদাসে নেই। জ্ঞানদাসের ক্রন্দন দীর্ঘস্থায়ী, শিকড়ের মত চিস্তের অন্তঃস্থলে শাপা-প্রশাখা নামিয়ে দিয়ে তাকে নীরবে ঝাঁজরা করে ফেলে, আকাশের ঝড়-বিদ্যুৎকে টেনে এনে সশব্দে বিদীর্ণ হয় না। তাই আপেক্ষানুরাগেই জ্ঞানদাসের রাধার বেদনা অধিক অন্তরশায়ী, মাথুর বিরহে নয়।

॥ ছয় ॥

জ্ঞানদাসের রাধার দুই রূপ। পূর্বরাগে রূপতন্ত্রয় বালিকার ভাব-ব্যাকুলতা, অনুরাগে পরিণত প্রেমের কাছে আপনাকে নিঃশেষ করে আত্মনিবেদন। পূর্বরাগের রাধা গানে গানে কৃষ্ণের দেহরূপের বর্ণনা করে নি, আপন সৌন্দর্যচেতনার তরঙ্গকম্পনে তাকে আন্দোলিত করেছে। প্রসঙ্গত চণ্ডীদাসের সঙ্গে জ্ঞানদাসের পার্থক্যের স্বরূপ নির্ণয় প্রয়োজন।

চণ্ডীদাস অরূপলোকের অনুভূতির ব্যাকুলতায় আকর্ষণ-নিমজ্জিত। রূপজগতের পাশ্বে অরূপের বেদনা ও ব্যঞ্জনার সমারোহ জ্ঞানদাসের কবিতার। চণ্ডীদাস বস্তু বা ভাবের সামান্য একটু ইঙ্গিতেই হৃদয়ার্তির অতি গভীর স্তরে অবতরণ করতে পারেন। তাই রূপাঙ্কনের দিকে চণ্ডীদাসের যেন কোন আকর্ষণই নেই। জ্ঞানদাস হৃদয়ার্তিকে রূপ-চিত্রের রন্ধু রন্ধু সঞ্চারিত করে দেন। ভাবের বর্ণে বস্তুর ছবি আঁকেন, সে ছবির রেখা অরূপের আকুল তৃষ্ণায় অস্পষ্টতায় কুহেলিঘেরা রহস্যরাজ্যে বিলীন হয়ে যায়। চণ্ডীদাস শ্রামের নামটি শুনে ঐ শব্দোচ্চারণের ধ্বনিটুকুকে মাত্র অবলম্বন করে বিচিত্র ভাব-ভাবনায় রাধার অন্তরলোক ভরে দেন। আকাশের জলভরা মেঘে, ময়ূরের গ্রীবাদেশের বর্ণবিচ্ছুরণে অথবা আপন কাল কেশের নিবিড় ব্যাকুলতায় কৃষ্ণরূপের সন্ধান পান। জ্ঞানদাস কৃষ্ণরূপ বর্ণনায় রাধার অনুভূতির যে ভাষারূপ দিয়েছেন—

চিকণ কালিয়ারূপ মরমে লাগিয়াছে
ধরনে না যায় মোর হিরা

কত চাঁদ নিভারিরা মুখানি শাক্তিরাছে
না জানি তার কত সুখা দিয়া ।

অথবা

দেইখ্যা আইলাম তারে সই

দেইখ্যা আইলাম তারে

এক অঙ্গে এত রূপ নয়নে না ধরে ।

বস্তুবোধের দিক থেকে যে রূপ নয়নে ধরে না, নব্বনের পাত্র উপছে পড়ে যায় তা অর্থহীন হলেও জ্ঞানদাসের রূপচিত্রন এই অর্থাতীতের রাজ্যেই পরিক্রমা করে। রাধা বলে—

আলো মুঞি জানো না জানো না

জানিলে যাইতাম না কদম্বের তলে ।

চিত মোর হরিষা নিল ছলিয়া নাগর ছলে ॥

কণের পাথারে আঁধি ডুবি সে রহিল ।

যৌবনের বনে মন হারাইয়া গেল ॥

রূপের সরোবরে দর্শনেদ্রিষ্যের ডুবে যাওয়া, যৌবনের বনে মন হারিয়ে যাওয়া চিত্র হিসেবে খুব অস্পষ্ট বলেই জ্ঞানদাসের ভাবাকুলতাকে পরিপূর্ণভাবে ধরে রেখেছে। উপমারূপকাদি অলঙ্কারের সীমা অতিক্রম করে কবি রূপচিত্রণ এখানে চিত্রকল্পের (image) স্তরে সম্মীত। বিদ্যাপতি-গোবিন্দদাসের অলঙ্কারকেন্দ্রিক চিত্রণপদ্ধতি অন্তরূপ মানস-প্রবণতার স্রোতক। রেখা রঙ আকৃতি সমন্বিত বস্তুবিশ্বের রূপ, ধ্বনি-সঙ্গীত, স্পর্শকুতি ইন্দ্রিয়-তৃপ্তিকর রূপনির্মাণে তাদের দোসর সে যুগের বাংলা কবিতায় নেই। কখনো কখনো তাঁদের চিত্ররচনা মননের স্পর্শ বা বাকচাতুর্যে কিছু বক্রতা পেলেও রূপাতীতের রাজ্যে বড় অভিযান করে না। জ্ঞানদাস কিন্তু রূপবর্ণনা করতে গিয়ে একটি কথা বলেই শেষ করেন—

যতরূপ

তত বেশ

ভাবিতে পাঞ্জর শেষ ।

অথবা কক্ষেব রূপ দেখে সে যে জল না ভরেই ফিরে এসেছিল, বাড়ী ফিরে তার সমস্ত গৃহকর্ম এলিয়ে পড়েছিল এই খবরটুকু দিয়েই তার জাফা ফুরিয়ে যায়, রূপবর্ণনা আর হয় না। খুব বেশি হলে রাধা বলে—

তিমিরে পরাসিল মোরে

স্বভাবতই এর পরে বলবার আর কি আছে? সমস্ত কথার এখানে শেষ।

এরপরে কেবলই উপলব্ধির সোপানে গভীর হতে গভীরতর প্রবেশে অবতরণ।

জ্ঞানদাসে অলঙ্কারের ব্যবহার নেই এমন নয়, রূপের বস্তবিক ছবিও মাঝে মাঝে কিছু আছে। কিন্তু একান্ত লৌকিক, কিছুটা বা গ্রাম্য ছ'একটি শব্দের ব্যবহারে, রূপদর্শনজাত মানস-হিম্মোল ব্যক্ত করায়, বিশ্বয়রসে ডুবে যাওয়ার ব্যঞ্জনায তাঁর ব্যক্তিক বৈশিষ্ট্য অভিব্যক্ত। রূপ কম, রূপান্বাদই প্রধান।

অম্বরীগের কবিতায় জ্ঞানদাসের বাধায় চণ্ডীদাসের আত্মনিবেদন পর্যায়ের কবিতার কিছুটা প্রভাব আছে। এই কবিতাগুলিতে জ্ঞানদাস যেন রূপান্বাদের কল্পনা-স্বর্গ থেকে মাটির পৃথিবীতে নেমে এসেছেন। সেখানে সামাজিক হুনা-ম-হুনা-মের প্রেরণ, কুলকলঙ্কের বিড়ম্বনা, সাংসারিক বিচিত্র আকর্ষণ এক জটিল আবেষ্টনীর সৃষ্টি করেছে। বাধার যে মূর্তি এখানে কবি এঁকেছেন তাতে প্রেমের অম্লভূতি আরও গভীর হয়েছে। পূর্বরাগে যা ছিল রূপদর্শনের বিশ্বয়, অম্বরীগে মিলনের কামনায় এবং বিরহের বেদনায় তা গভীর হয়ে উঠেছে। বিশ্বয়ের অপরিচয় নেই, কিন্তু চিনে চিনেও কুল না পাবার বিমূঢ়তা আছে।

বাধার অম্বরীগের মধ্যে আক্ষেপ-বেদনার যে উচ্ছ্বাস তার কিছু কারণ নির্দেশ করা যেতে পারে এবং কিছু কারণ অনির্দেশ্য। প্রথমত, সমাজ ও কুলধর্মের বন্ধন ক্রম-মিলনে বাধার সৃষ্টি করে। বাধা বলে—

কাঁদিতে না পাই বধু, কাঁদিতে না পাই।

নিশ্চয় মরিব তোমার চাঁদ মুখ চাই ॥

শান্তী ননদী কথা সহিতে না পারি।...

অথবা

গুরুজন জালায় প্রাণ করয়ে বিকলি।

এই বাধাটি বাস্তব ও সামাজিক। বাধার পরকীয়া প্রেমের মহিমা এই পংক্তিগুলিতে জীবন্ত হয়ে আছে।

বাধার আক্ষেপ-বেদনার দ্বিতীয় কারণ “তোমার নিষ্ঠুরপণা সোঙরিয়া মরি।” জ্ঞানদাসের প্রেমকবিতার ক্রকের নিষ্ঠুরতার কোন বস্তগত প্রমাণ নেই। অস্ত নারীর প্রতি তার কিঞ্চিৎ আনন্দের ফলে “মান” পর্যায়ের কল্পনা করেছেন বৈষ্ণব কবিরা। এগুলি আদৌ সে পর্যায়ের অন্তর্ভুক্ত নয়। খণ্ডিতা নারিকার অভিমান-বোধ অপেক্ষা অম্বরীগের বেদনা অনেক গভীর।

গ্রাম্যবহুদের সম্পট পুরুষকর্তৃক বঞ্চিত হবার সামাজিক বেদনা এখানে সঙ্গীতরূপ নিয়েছে বলে কেউ কেউ মনে করতে পারেন। তবে এই গান-গুলিতে যুগার ভাব আদৌ চোখে পড়ে না এবং ভৎসনাও খুব তীব্র নয়। অথচ উপরোক্ত সামাজিক বেদনার প্রতিনিধিত্ব ঘটলে এখানে ভৎসনা ও যুগাই জলে উঠত।

মনে হয় জ্ঞানদাসের রাধার এই বেদনা তাঁর অতি প্রবল রূপোল্লাসের সঙ্গে সম্পর্কহীন নয়। রূপের যে তীব্র অহুত্ব পূর্বরাগের রাধাকে বিষ্ময়ে ডুবিয়েছিল এখানে তাই ইন্দ্রিয় উপলব্ধির পথ বেয়ে রূপ-রস-গুণ-স্পর্শের বর্ত্তমান বিগ্রহ কৃষ্ণকে পরিপূর্ণভাবে নিজের করে নেবার—বৈতকে অবৈতে রূপান্তরিত করবার—অতি-ব্যাকুল কামনারূপে প্রকাশ পেয়েছে—

রূপ লাগি আঁখি বুঝে শুণে মন ভোর।

প্রতি অঙ্গ লাগি কান্দে প্রতি অঙ্গ মোর ॥

হিয়ার পরশ লাগি হিয়া মোর কান্দে।

পরশ পিরীতি লাগি খির নাহি বান্ধে ॥

সই লো কি আর বলিব।

যে পণ কর্যাছি মনে সেই সে করিব ॥

রূপ দেখি হিয়ার আরতি নাহি ছুটে ॥

বল কি বলিতে পার যত মনে উঠে ॥

দেখিতে যে সুখ উঠে কি বলিব তা।

দরশ পরশ লাগি আউলাইছে পা ॥

মুহূর্ত্তমাত্র কৃষ্ণকে না দেখলে তার “এ ঘর বসতি অনলের খনি” বলে মনে হয়। চরম মিলন মুহূর্ত্তেও যেন অতৃপ্তি জড়িয়ে থাকে। আরও গভীর মিলন—একেবারে অচ্ছেদ্য একাত্মতা ঘটল না কেন—এই জিজ্ঞাসা এবং আকুতি জ্ঞানদাসের ‘সন্তোষ-মিলন’ পর্যাযের কবিত্ত্বগুলিকে নতুন তাৎপর্যে মণ্ডিত করেছে—

হিয়ার উপর হৈতে শেজে না শোওয়ায়।

বুকে বুকে মুখে মুখে রজনী গোড়ায় ॥

নিদ্রার আলসে যদি পাশ ঝোড়া দিয়ে।

কি ভেঙ্গে কি ভেল বলি চমকে উঠয়ে ॥

হিয়ার হিয়ার এক বয়ানে বয়ানে।

নাসিকায় নাসিকায় এক নয়ানে নয়ানে ॥

দুটি দেহের পার্থক্যকে বিলুপ্ত করে দেবার এ স্বপ্ন-সাধনা জ্ঞানদাস
ব্যতীত পূর্ববর্তী বা সমসাময়িক অপরের সম্ভোগ-মিলনের কবিতায় মেলে না।
মিলন মুহুর্তে—

হিয়ায় হিয়ায় লাগিবে বলিয়া

চন্দন না মাথে অঙ্গে।

চন্দনের বাধাও সহ হয় না। কারণ—

শিশুকাল হৈতে বন্ধুর সহিতে

পর্যাণে পর্যাণ লেহা।

না জানি কি লাগি কো বিহি গড়ল

ভিন ভিন করি দেহা।

এই তো বেদনা, এই তো ক্রন্দন! আত্মায় তো বাধা নেই, দেহের এ বাধা
কি করে ঘুচেবে? কিন্তু এ-ও তো কল্পনা। দুই আত্মার সম্পূর্ণ মিলন কবে
কোথায় হয়েছে?

কিন্তু এ কামনা তো চরিতার্থ হবার নয়। ইন্দ্রিয়গ্রহভূতির আনন্দে—
প্রাণমনের গভীর মিলনে ইন্দ্রিয়ই বাধা হল কেন? দুটি পৃথক ব্যক্তিত্ব
রূপ-রস-গন্ধ-স্পর্শের নির্বাক্তক অহুভূতিমাত্রের পথ দিয়ে কখনো একাকার হয়ে
যেতে পারে না। তীব্র sensuous অহুভূতির কবিদের রচনায় তাই এক
জাতীয় loneliness—একাকীত্বের বেদনা ধ্বনিত হয়। মনে হয় ইন্দ্রিয়গুলিই
বুঝি বাধা। দেহ থেকে রূপটুকু, অঙ্গ থেকে স্পর্শটুকু, ব্যক্তিত্ব থেকে
শব্দটুকু ছেকে নিয়ে যে আত্মাদের কল্পনা তার জন্ত প্রয়োজন বুঝি সকল
ইন্দ্রিয়-বন্ধের টুটে ফুটে যাওয়া। কিন্তু তা ঘটে না, ঘটে না বলেই এত
ক্রন্দন। সমস্ত ভালবাসা তাই মায়ী বলে মনে হয়। দীর্ঘকালের চিন্তা-
বিনোদন ব্যর্থ বলে ধাবণা জাগে। রাধা বলে—

সুখের লাগিয়া এ ঘর বাঁধিছ

অনলে গুড়িয়া গেল।

এখানেই জ্ঞানদাসের প্রেমদর্শনে দুঃখবান।

২০ ॥ গোবিন্দদাস ॥

॥ এক ॥

মধ্যযুগের কবিদের মধ্যে রূপসিদ্ধ বলে গোবিন্দদাসের খ্যাতি আছে। ভক্তির আকুলতাকে রচনারীতির সৌকর্যের সঙ্গে বিধাহীন সম্বন্ধে আবদ্ধ না করলে কবিতার সাধক রসাবেদনের স্বাক্ষর তার স্থান হয় না—এ বোধ গোবিন্দদাসের ছিল। অধিক বয়সে বৈষ্ণব ধর্মে দীক্ষা ও বৈষ্ণব রসশাস্ত্রের গভীরে প্রবেশের ফলেই তাঁর কবি-প্রতিভার উদ্বেগ হয়, কিন্তু তাঁর কাব্য-চেতনার তীক্ষ্ণতা ধর্মবুদ্ধির দ্বারা আচ্ছন্ন হয় নি। তাই কবি আপন ধর্মোপলব্ধির প্রকাশকেই কাব্যসৃষ্টির চরম আদর্শ বলে মনে করেন নি। রূপ রচনার দিকে সচেতন প্রবণতা, অলঙ্করণের অত্যন্ত নিষ্ঠা এই মনোভূতি থেকেই জন্ম নিয়েছে। অন্য পূর্ববর্তী কবি জ্ঞানদাসের ঋণিত বাক্য, শিথিলদেহ পদ তাঁকে আকর্ষণ করতে পারে নি, চণ্ডীদাসের (যদি আদৌ তাঁর কবিতার সঙ্গে গোবিন্দদাসের পরিচয় থাকে) অতি গভীর অল্পভূতির অতি সরল এবং অনলঙ্কৃত মাহাত্ম্য হৃদয়ঙ্গম করার মানসিকতাও গোবিন্দদাসের ছিল না।

জ্ঞানদাসের কবিতার রূপরচনার প্রধানতম ত্রুটি হল উপলব্ধির গভীরতম প্রদেশ থেকে উৎসারিত ছ চারটি বাক্যের অলঙ্কারহীন সরল আকুলতার পরেই অতিসাধারণ পংক্তির মাঝুলি ভাব-বিস্তার—

দেইখ্যা আইলাম তারে—

সই দেইখ্যা আইলাম তারে।

এক অঙ্কে এত রূপ নয়ানে না ধরে।

হৃদয়ার্তি জাত এই বাণী-বিপর্ষয়েই এর সৌন্দর্য। পরবর্তী পংক্তিগুলিতে এর অহসরণ মাঝে মাঝেই বাধা পেয়েছে। আবার—“আলো মুঞি জানো না” কবিতায়ও প্রথমের পংক্তিগুলির ব্যাকুলতার উচ্চ স্তর সর্বত্র রক্ষিত হয় নি। সাধারণভাবে বিদ্বৎসমকের মত উপলব্ধির গভীর আকুলতার প্রকাশ এবং

নিপুণ রূপকর্ম সম্বন্ধে আশ্চর্য অত্যন্ত দৃষ্টির অভাব—জানদাসের পদাবলী
একটি প্রধান লক্ষণ।

গোবিন্দদাসের রূপ-সচেতন কবি-চিত্ত জানদাসের কাব্য লক্ষণের
উপরোক্ত ছুটি বিশিষ্টতার কোনটিরই পুরুগামী ছিল না।

আবার চণ্ডীদাসের কবিতার পূর্বসূরীদের দিকেও তাঁর চিত্ত আকৃষ্ট
হয় নি। চণ্ডীদাসের ভাবগভীরতা রূপনির্মিতিতে যথেষ্ট সাধক হয় নি এমন
মন্তব্য একালের সমালোচকেরাও করে থাকেন। মন্তব্যটির গ্রহণযোগ্যতার
সংশয় আছে। চণ্ডীদাসের কবিতার রূপনির্মিতিকে পৃথক করে চেনা
যায় না। ভাষা এত সরল, ছন্দ এত সাধারণ, অলঙ্কারের এত স্বল্পতা যে মনে
হয় কবি আদৌ রূপ সচেতন নন। কিন্তু কবির অন্তরাঙ্গভূতির বিশিষ্ট ঝলস ও
গভীরতার রাজ্য থেকেই এই ভাষা-ছন্দ-শব্দ চয়নের জন্ম তাতে সন্দেহ
থাকে না। চণ্ডীদাসের কাব্যমেহের মার্জনা বিশ্বসৃষ্টির কোশলের মত।
রবীন্দ্রনাথের ভাষায় বলা যায় বিশ্বলক্ষ্মীর মতই এঁরও রামায়ণ ও ভাঁড়ার
দৃষ্টির অন্তরালেই থাকে। গোবিন্দদাসও তাই চণ্ডীদাসকে পরিত্যাগ
করেছেন ঐ গভীর অন্তরভূতি তাঁর আয়ত্তাভীত বলে এবং চণ্ডীদাস তাঁর দৃষ্টিতে
যথেষ্ট রূপদক্ষ নন বলে।

পূর্বসূরী হিসেবে গোবিন্দদাস তাই বিস্তাপতি এবং জয়দেবের দিকে
ডাকিয়েছেন। জয়দেবের কান্ত কোমল পদাবলীর বিশেষ করে সঙ্গীত রসটি
এবং বিস্তাপতির চিত্রধর্ম তথা আলঙ্কারিকতা তিনি অতুলসরগীয় বলে মনে
করেছেন। রূপদক্ষ কবি গোবিন্দদাস প্রেমাবধি সাহিত্যের এই ছুটি প্রধান
উপকরণকে চিনে নিয়েছিলেন। রবীন্দ্রনাথের ভাষায়, “ভাষার মধ্যে এই
ভাষাতীতকে প্রতিষ্ঠিত করিবার জন্ত সাহিত্য প্রধানত ভাষার মধ্যে ছুটি জিনিস
মিশাইয়া থাকে—চিত্র এবং সংগীত। কথার দ্বারা বাহা বলা চলে না ছবির
দ্বারা তাহা বলিতে হয়। সাহিত্যে এই ছবি আঁকার সীমা নাই। উপমা-
তুলনা-রূপকের দ্বারা ভাবগুলি প্রত্যক্ষ হইয়া উঠিতে চায়। ‘দেখিবারে আখি-
পাখি দায়’ এই এক কথায় বলরামদাস কী না বলিয়াছেন। ব্যাকুল দৃষ্টির
ব্যাকুলতা কেবলমাত্র বর্ণনায় কেমন করিয়া ব্যক্ত হইবে। দৃষ্টি পাখির মতো
উড়িয়া ছুটিয়াছে, এই ছবিটুকুতে প্রকাশ করিবার বহুতর ব্যাকুলতা যুদ্ধে
শান্তিলাভ করিয়াছে। এ ছাড়া হস্তে শখে বাক্যবিভাগে সাহিত্যকে সংগীতের
আশ্রয় তো গ্রহণ করিতেই হয়। বাহা কোনমতে বলিবার জো নাই এই
সংগীত দিয়াই তাহা বলা চলে। অর্ধবিলম্ব করিয়া দেখিলে বে-কথাটা

বৎসামান্ত এই সংগীতের ধারাই তাহা অসামান্ত হইয়া উঠে। কথার মধ্যে বেদনা এই সংগীতই স্ফূর্তি করিয়া দেয়।” —[সাহিত্যের তাৎপৰ্য : সাহিত্য]

॥ দুই ॥

বিজ্ঞাপতির কবিতায় চিত্তধর্ম এবং মননশীলতার বাহ্যিক। সংগীতের ললিত রেশ সেখানে প্রধান হয়ে ওঠে নি। তাই জয়দেবের অমূল্যরূপে কবি স্রবকে যুক্ত করেছেন চিত্রের সঙ্গে। গোবিন্দদাস-কৃত একটি সংস্কৃত কবিতা, যেন এই প্রভাবের প্রত্যক্ষ সাক্ষ্য হয়ে আছে—

ধ্বজবজ্রাঙ্কুশ পঙ্কজকলিতং
 ব্রজবণিতা-কুচকুঙ্কমলিতম্ ।
 বস্বে পিরিবরধরপদকমলং
 কমলাকমলাকিতমমলম্ ॥
 মঙ্গল মণিনুপুরমণীয়ং
 অচপলকুলরমণী কমণীয়ম্ ।
 অতিলোহিতমতি রোহিতভাষং
 মধু মধুপীকৃত—গোবিন্দদাসম্ ॥

জয়দেবের কবিতার সঙ্গে পরিচিত পাঠকের বুঝতে কিছুমাত্র অসুবিধা হয় না, কার লেখার উপরে গোবিন্দদাস মঙ্গল করেছেন। কিন্তু সংগীতধর্মের ব্যাপারে জয়দেবের কাছে ‘ঋণ গোবিন্দদাসের থাকলেও তা পাঠগ্রহণের স্তরেই সীমাবদ্ধ। অতি-ইন্দ্রিয়ালুতার কিছুমাত্র কাঠিন্ত্যহীন “ললিতগীত-কলিতকম্বোজ” গোবিন্দদাসের সংগীতধর্মের প্রধানতম বৈশিষ্ট্য নয়। গোবিন্দদাসে যুক্ত বর্ণের বাহুল্য, অল্পপ্রাসাদি শব্দালঙ্কার এবং দীর্ঘ সমাসের প্রয়োগ সুপ্রচুর। “গোবিন্দদাসের রচনাকে ‘কোথাও কোথাও ইহা ভাব্যাক্রান্ত করিয়াছে। কিন্তু কোথাও কোথাও উদাত্ত-অনুদাত্ত মৃদঙ্গধ্বনি-বৈচিত্র্যে বিষয়বস্তুকে তথা ভাববস্তুকে ইহা মননীয় করিয়া তুলিয়াছে— ‘ষেদ-মকব্দ বিন্দু বিন্দু চূড়ন্ত বিকশিত তাব-কম্ব’ বা ‘জিতুবন-মণ্ডন-কলিযুগ-কালভূষণ-ভঙ্গ-বগুনরে’ ইহার উদাহরণ।” —[ভাষাপদ চক্রবর্তী : বৈষ্ণবপদাবলীর (ক, বি,) ভূমিকা।] গোবিন্দদাস জয়দেবের সংগীতটুকুই মাত্র গ্রহণ করেছেন, তারিফ্য নয়। গোবিন্দদাসের সংগীতে পাণ্ডীর্ষ আছে।

গোবিন্দদাসের কবিতায় সংগীতগোপকরণটিকে গীতিধর্ম (lyricism) বলে মনে করার কোন কারণ নেই। চণ্ডীদাস-জ্ঞানদাসের মত গীতিপ্রাপ্ত্য

তাঁর কবিচিত্তের কোন ধাতু নয়। বস্তুঅতীত ভাবলোকের দিকে তাঁর রূপরচনা আমাদের নিয়ে যায় না। বস্তুরূপকে হেঁকে কোন রস নিকাষণের (জ্ঞানদাস-স্থলভ) চেষ্টাও তাঁর চিত্রগুলিতে অল্পপস্থিত। অস্পষ্টতার ইন্দ্রিয়াতীত রহস্যরাজ্যের দিকে আদৌ তাঁর মানসপ্রবণতা নেই। আবার কাব্যরাজ্যের পাত্রপাত্রীর সঙ্গে আপন চিত্তলোকের অঘর সঙ্কট তিনি আবিষ্কার করেন না। তাই কোন অর্থেই তাঁকে গীতি-কবি বলা চলে না। তাঁর কবিতার সংগীতরস হির চিত্রকে গতিময় করে তুলবার উদ্দেশ্যেই ব্যবহৃত। চিত্রাঙ্কন শব্দের বস্তুভার আছে, কারণ তারার অর্থপ্রাণ। বিশেষত যুক্তাকর ব্যবহার এর তার বাড়িয়েছে। সংগীত-প্রবাহটি এদের ভাসিয়ে নিয়ে যায় এবং ভাসমান তরলোৎসলতা পাঠকচিত্তে আঘাত করে রসনিষ্পত্তিতে সাহায্য করে। উদাহরণ হিসেবে কয়েকটি কবিতার উল্লেখ করা যায়—

। ১। নন্দনন্দন চন্দ্রচন্দন

গন্ধ নির্দিহ অঙ্গ।

জলদ স্নান কঙ্ক কঙ্কর

নির্মি সিদ্ধর ভঙ্গ ॥

। ২। তুম্ব বনগঞ্জন জহু দলিতাঞ্জন।

কঞ্জনয়নী নয়ন ললিতাঞ্জন ॥

নন্দ স্নানন্দন কুবন আনন্দন।

নাগরী নারী-হৃদয়বন চন্দন ॥

। ৩। কুমুদিত কুঞ্জ কল্লতরু কানন

মণিময় মন্দির মার।

রাগবিলাস কলা উৎকণ্ঠিত

মনমোহন নটরাজ ॥

এ কবিতাগুলিতে যে সংগীত বিদ্যমান তা চিত্রের বাহনমাত্র, প্রাণ নয়।

॥ তিন ॥

গোবিন্দদাস মূলত চিত্ররসের কবি। তত্ত্বের আবেগ আকুলতা চিত্ররূপে সংহত হয়েছে, অথবা বলা যায় বস্তু ও চিত্রের যে দ্বন্দ্ব, তত্ত্ব ও কাব্যের মধ্যেও সেই দ্বন্দ্বের সীমা টেনে কবি সাহিত্যিক সাকল্য লাভ করতে চেয়েছেন। এ তাঁর শিল্প-চেতনারই প্রমাণ। সংগীত যেমন তাঁর কবিতায় চিত্রের বাহন, তেমনি নাট্যরসও চিত্র-সৌন্দর্যের সহায়ক হিসেবেই গুরুত্বপূর্ণ। কোন স্বতন্ত্র আশ্রয়ে তাঁর মূল্য নয়।

গোবিন্দদাসের চিত্র বস্ত্রলোকের—চিত্তলোকের নয়। হৃদয়ানুভূতির গভীর আর্তি সহযোগে রচিত চিত্র বা চিত্র-কল্প তাঁর কবিতায় বড় মিলবে না। চণ্ডীদাস-জ্ঞানদাসে তাবের প্রাচুর্য, বিদ্যাপতিতেও অভাব নেই। কিন্তু গোবিন্দদাসের কবি-মানস অস্ত্রতর লোকের অধিবাসী। দেহরূপ, গতিভঙ্গি, বস্ত্রবিশ্ব ও প্রকৃতির চিত্রাঙ্কনেই তাঁর সার্থকতা। যে সব পর্যায়ের কবিতায় এই চিত্ররসের সম্ভাবনা নেই তার প্রতি গোবিন্দদাসের কবিচিন্তের আসক্তি সর্বাপেক্ষা অল্প। তাই রূপাহরারাগের পদে তাঁর কিছু অবদান আছে, কিন্তু আক্ষেপাহরারাগে নেই, অভিসারে আছে কিন্তু মাথুরে নেই। অভিসার ও রাসের প্রকৃতি কবিকে উষ্ম করেছিল, আর বিষয়বস্তুর স্বাভাবিক ঘটমানতা এর চিত্রগুলিকে জীবন্ত করে তুলেছিল। মাথুর ও আক্ষেপাহরারাগে কেবলই হৃদয়ের আর্তি। তার ভাবব্যঞ্জনা প্রকাশের ভাষা গোবিন্দদাসের নেই।

চিত্রশৃঙ্গার নানা পদ্ধতির মধ্যে ছুটিই প্রধান। প্রত্যক্ষচিত্র ও অলঙ্কারপ্রাণ চিত্র। চণ্ডীদাস যখন বলেন—“একদিঠ করি ময়ূর ময়ূরী কণ্ঠ করে নিরিক্ষণ” তখন প্রত্যক্ষভাবেই চিত্ররস আশ্বাদ করা যায়। কিন্তু গোবিন্দদাস যখন বলেন—“নীরদ নয়নে নীর ঘন সিঞ্ঝনে পুলক মুকুল অবলম্ব” —তখন অলঙ্কার বিশ্লেষণের সাহায্যে এর চিত্ররস আশ্বাদ করতে হয়। গোবিন্দদাস উভয়শ্রেণীর চিত্ররচনায় দক্ষ।

প্রথমেই আসে আলঙ্কারিক পদ্ধতির কথা। এই পদ্ধতিতে কবি সাধারণভাবে প্রাচীন সংস্কৃত কবিকুল এবং বিশেষভাবে বিদ্যাপতির কাছে ঋণী। অলঙ্কারদির সৌন্দর্য প্রদানত মৌলিকতায়। অভিনবত্বে এর প্রাণ। যে উপমা বহু ব্যবহারে জীর্ণ চিত্ররচনায় তার সার্থক রসাবেদনও সীমাবদ্ধ। তবে পুরানো অলঙ্কার ও কবিদৃষ্টির বিশিষ্ট বর্ণসম্পাতে রঞ্জিত হলে সৌন্দর্য-মণ্ডিত হয়ে ওঠে। বিজ্ঞাসের শুধে কখনো কখনো জীর্ণ উপমাদিও নতুনর আশ্বাদ নিয়ে আসে। গোবিন্দদাসের চিত্রকেন্দ্রিক অলঙ্কারগুলি বহুক্ষেত্রে অতীতের অনুবর্তন মাত্র হলেও অনেক সময়ে আবার অভিনবও। কয়েকটি উদাহরণের সাহায্যে বিষয়টিকে স্পষ্ট করা যেতে পারে—

১। বাঁহা বাঁহা নিকসয়ে তহু তহু-জ্যোতি।

তাঁহা তাঁহা বিজুঁরি চমকময় হোতি ॥

বাঁহা বাঁহা অরুণ-চরণ চল চলই।

তাঁহা তাঁহা থল-কমল-দল থলই ॥

। ২। বাঁহা বাঁহা ডাকুর ডাঙু বিলোল।
তাঁহা তাঁহা উছলই কালিন্দী-হিলোল।

। ৩। চঞ্চল চরণ কমলতলে ঝঙ্কর
ভকত ভ্রমরগণ ভোর।

। ৪। নীল অলকাফুল অলিকে হিলোলত
নীল তিমিরে চলু গৌই।
নীল নলিনী জহু আমর সায়রে
লখই না পারই কোই ॥

। ৫। হেরইতে হামারি সজল দিঠি-পঙ্কজ
ছুই পাছক করি নেল।

তৃতীয় উদাহরণটিতে পায়ের সঙ্গে পদ্ম এবং সহচর ভক্তদের সঙ্গে ভ্রমরের তুলনা করা হয়েছে। বস্তু সঙ্কেতে যেমন নবীনতা নেই তেমনি উপস্থাপনেও বিশিষ্টতার অভাব লক্ষণীয়। রূপ-সচেতন কবি শব্দাঙ্কুরের স্বনিসৌন্দর্যে চিত্রের হ্রস্বতাকে অতি যত্নে আবৃত করেছেন এখানে। প্রথম উদাহরণটির তুলনাত্মক বস্তুগুলিও বহু ব্যবহৃত। দেহজ্যোতির সঙ্গে বিজ্যাম্বকের, পায়ের সঙ্গে পদ্মের তুলনা আমাদের কাব্যে একটু মাত্রাতিরিক্ত প্রাচুর্য পেয়েছে। কিন্তু বাচনের বিশিষ্টতায় অতি পরিচিত এবং জীর্ণ বস্তুও নতুন রসসৌন্দর্যে মহিমায়িত হয়ে উঠেছে। রাধার দেহজ্যোতি যেখানে পড়েছে সেখানেই যেন চমকচ্ছে বিজ্যাম্ব, যেখানে সে ফেলছে পদযুগল সেখানেই ফুটে উঠছে স্থলকমল। কেবল বলার ভঙ্গিতে সাধারণ উপমা-উৎপ্রেক্ষার বস্তু একটি অভিনব ভাবের বাহন হয়েছে এখানে। বিশ্বসৌন্দর্যের অধিষ্ঠাত্রী যেন এই রাধিকা। তারই দেহের জ্যোতি নিয়ে আকাশের বিজ্যাম্ব এত দীপ্তি, পদপাতের সৌন্দর্য নিয়ে স্থলকমলের এত পেলবতা। অবশ্য বিজ্যাপতির “বাঁহা বাঁহা পদযুগ ধরই” কবিতার প্রত্যক্ষ প্রভাব এখানে পড়েছে।

দ্বিতীয় উদাহরণটিতে গতিভঙ্গির সঙ্গে কালিন্দী নদীর তরঙ্গ হিল্লোলের তুলনা বস্তুচেতনার দিক থেকেই অভিনব। বিজ্যাপতির “বাঁহা বাঁহা পদযুগ ধরই” কবিতার প্রভাব গোবিন্দদাসের আলোচ্য কবিতাটিতে থাকলেও এই পংক্তিগুলি বিদ্যাপতিতে নাই, গোবিন্দদাসের নিজস্ব সৌন্দর্যচেতনার ফল হিসেবেই এই পংক্তিষয় গ্রাহ্য। রাধিকার মন্বর গতির ছন্দময়তাই কেবল নয়, যৌবন ভাবাবনতা ভাবটিও এই তুলনার দ্বারা বিহীন হয়েছে। চতুর্থ উদাহরণটিতে কল্পনার বিশিষ্টতা সাধারণকে আশ্চর্য সৌন্দর্যে মণ্ডিত

করেছে। অতিপরিচিত বস্তুর সম্পর্ক একটি অভিনব চিত্ররস সৃষ্টি করেছে। কৃষ্ণবর্ণ সরোবরে নীলপদ্মের অবস্থিতি যেমন লক্ষ্য করা যায় না তেমনি অন্ধকার রাতে আকুল কৃষ্ণ কেশে অন্ধ আবৃত করে রাখার অভিসারও দুর্লভ্য। কালো রঙে ছবি আঁকা সবচেয়ে দুর্লভ। শিক্ষার্থী পরিণতির কয়েক ধাপ না এগুলে নাকি কালো দিয়ে তাকে ছবি আঁকতে দেওয়া হত না কোন কোন দেশে। ভাষাচিত্র অন্ধনে গোবিন্দদাস শিক্ষার্থী নন, পরিণত শিল্পী। কালো রঙের অল্লাধিক গাঢ়তার অতি নিপুণ ব্যবহারে এখানে এক সার্থক চিত্র এঁকেছেন গোবিন্দদাস। পঞ্চম উদাহরণে চোখের সঙ্গে পদ্মের যে তুলনাটি আছে তা মামুলি এবং চিত্ররচনায় কোন গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকাই তার নেই। তপ্ত পথে চলেছে রাধা। কৃষ্ণের প্রীতির সজল দৃষ্টি যেন তার পায়ে পঙ্কজের পাছকা পরিণে দিল। চিত্রটির সৌন্দর্য কবির কল্পনার বৈচিত্র্যে। দৃষ্টি ও পদ্মের তুলনা এখানে একান্ত গোপ।

আলঙ্কারিক চিত্ররচনায় গোবিন্দদাসের কৃতিত্ব অবিস্মিত না হলেও প্রশংসার দাবী করতে পারে। আবার অলঙ্কারের সাহায্য না নিয়ে গোবিন্দদাস যখন ছবি এঁকেছেন, তখনও কম সাক্ষ্য আসে নি।

“ঢল ঢল কাঁচা অঙ্গের লাবণি অবনী বহিয়া যায়।”—এই পংক্তিতে সৌন্দর্য কোমল তরল রূপ ধারণ করেছে কেবল শব্দ চরন ও বাক্যবয়নের গুণে। কঠিন দেহরূপ বিগলিত হয়ে মাটিতে গড়িয়ে যাচ্ছে এই ভাবনা এবং সেই ভাবনার প্রকাশকম রূপরচনা গোবিন্দদাসের এক অক্ষয় কীর্তি। চৈতন্তদেবের ভাবোন্মত্ত রূপাঙ্কনেও কবি উভয় পদ্ধতিরই প্রয়োগ করেছেন। তাঁর দুই চোথকে মেঘের সঙ্গে তুলনা করার অসীম আকাশের দোতনা এসেছে, ভাব-রোমাঞ্চকে কদম্ববিকাশের সঙ্গে তুলনা কুরায়ও চিত্রসৌন্দর্যের হানি ঘটে নি বস্তুবোধের তীক্ষ্ণতায়। কিন্তু স্বর্ণ-কল্পতরুর সঙ্গে চৈতন্তদেবের তুলনা বস্তুচিস্তার বিস্তর ঘটায়। তাই চিত্রটিও স্পষ্ট হয়ে ওঠে না। এই কবিতায় আলঙ্কারিক রীতির সাক্ষ্য ও ব্যর্থতা দুই-ই দেখানো হল। আর একটি কবিতার সাহায্যে বিশেষ করে চিত্ররীতির পরিচয় নেবার চেষ্টা করা যাক।

১। উন্নত গীম সীম নাহি অহুতব

২। বিপুল পুলকাকুল আকুল কলেবর

পর পর অন্তর প্রেম ভরে।

লহ লহ হাসনি পদপদ ভাবনি ইত্যাদি—

প্রথমটিতে চৈতন্যদেবের ব্যক্তিত্ব গ্রীবাদেশের উন্নত বিচিত্র ভঙ্গিতে যেমন প্রকাশিত, দ্বিতীয়টিতে তেমনি অভিব্যক্ত প্রেমাকুল চিত্তের দেহগত প্রকাশ লম্বু হাতে, গদগদ ভাষণে, বিপুল পুলকে, আকুল কলেবরে।

প্রকৃতির চিত্র অঙ্কনে গোবিন্দদাস সর্ববিধ অর্থালঙ্কারকে পরিহার করে বস্তুচিত্র এঁকেছেন। কখনও সাফল্য এসেছে, কখনো সাধারণ স্তরের উর্ধ্বে তা ওঠে নি। সম্ভবত বৈষ্ণবপদাবলীর রাজ্যেও পূর্ববর্তী কবিদের রচনায় প্রকৃতির কোন গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা তিনি দেখেন নি। বহু কবির রচনায় রাধা বা অন্ত নায়িকা বার বার উপস্থিত হয়েছে। অলঙ্কারের সাহায্যে সেখানে তাই বিশিষ্টতা অর্জনের চেষ্টা করেছেন কবি। কিন্তু প্রকৃতি-কবিতায় পথটি বহু পঞ্চপাতে ধূলিধূসর নয়। কবির গতি এখানে একরূপ অপূর্ণ। তাই অলঙ্কারবিহীন স্বভাবসৌন্দর্যে তৃপ্ত থেকেছেন সাধারণত। তবে বর্ষা বর্ণনায় কখনো একটু ধ্বনি সামোর সংযোগে চিত্রটিকে বিচিত্র করতে চেয়েছেন—

বর বর জলধর-ধার।

ঝঞ্ঝা পবন বিধার ॥

ঝলকত হামিনী-মালা :

ঝামরি ডে গেল বালা ॥

‘ঝ’ ধ্বনির অতি-ব্যবহার চোষ্টাকৃত অলঙ্কতি হিসেবে নিন্দনীয় হলেও কিছু শব্দসৌন্দর্যেরও কারণ বটে। আবার শারদপূর্ণিমার রাত্রির বর্ণনায় অতি সরল চিত্র একটা আনন্দোন্মাদের ছন্দ ও বর্ণে আশ্বাস্য হয়ে উঠেছে—

শরদ-চন্দ্র পবনমন্দ

বিপিনে ভরল কুসুম-গন্ধ

ফুল মল্লিকা মালতী যুগ্মি

মত্ত মধুকর ভোরগি।

তবে বর্ষাভিনয়ের কবিতায় প্রকৃতি ও রাধার চিত্ররচনায় গোবিন্দদাস যে সাফল্য অর্জন করেছেন তা তুলনায়হিত। পঙ্কিল পথ, নীল নিচোলে বাধা মানে না ছঃসহ বৃষ্টির বেগ, বজ্রপাতের শব্দ, বিছাতের আকস্মিক চমক, জ্বলন্ত অভিসারিকার “হেরইতে উচকই লোচন তার” চিত্র হিসেবে ভাবগর্ভ এবং নিপুণ।

ওঁর চিত্ররচনা ঐসঙ্গে সাধারণভাবে কয়েকটি কথা বলা চলে।

১ ॥ চিত্ররচনার অন্ততম প্রধান অঙ্গ হিসেবে অর্থালঙ্কারের প্রতি গভীর

আকর্ষণ গোবিন্দদাস অহুতব করেছেন। কিন্তু আলঙ্কারিকতা গোবিন্দদাসের চিত্ররচনার একমাত্র লক্ষ্য নয়। অর্থালঙ্কারের অভাব পূরণে শব্দালঙ্কারের ব্যবহারে মাঝে মাঝে প্রত্যক্ষ চিত্রে বিচিত্রতা আনার চেষ্টা হয়েছে—এ-ও দৃষ্টি এড়াবার নয়। ২॥ বিশেষ করে রাধা বা কৃষ্ণের কোনমূর্তি এর মধ্য দিয়ে সত্য হয়ে ওঠে না। অভিসারিকা রাধিকার একটা ভাবচিত্র মনে এঁকে নেওয়া হয়ত সম্ভব তাঁর ইন্দ্রিতগুলির সাহায্যে, কিন্তু রূপাল্লরাগে রাধার কোন দেহচিত্র বা ভাবচিত্র কিছুই মনে মুদ্রিত হয় না। গোবিন্দদাসের চিত্রগুলি খণ্ড খণ্ড বিচ্ছিন্ন। টুকরো টুকরো রূপকে কেন্দ্রীভূত করে কোন নারীমূর্তির সামগ্রীক চেতনা তিনি জাগাতে পারেন নি। একটি দৃশ্য, একটি উপমা, একটি বিশেষ মুডের চিত্ররূপ এঁকে তোলাই তাঁর লক্ষ্য। গোবিন্দদাসের রাধার চরিত্র সম্বন্ধে আমাদের ধারণা ওই কখনই খুব স্পষ্ট হয়ে ওঠে না। * ৩॥ চৈতন্তদেবের চিত্র-অঙ্কনে তিনি কিন্তু যথেষ্ট সার্থক। তাঁর ব্যক্তিত্ব, দেহলাবণ্য, অন্তরের সমস্ত করণার পুঞ্জীভূত প্রতীক জলভরা ছুটি চোখ আর প্রেমোপলব্ধির আত্মবিস্মৃত বিহ্বলতা ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র চিত্রের সংযোগে একটা পরিপূর্ণ মূর্তি ধারণ করেছে গোবিন্দদাসের কবিতায়। ৪॥ ইঞ্জিয়ালু কামনার অতিরেক অথবা বুদ্ধিমার্জিত সংক্ষিপ্ত উজ্জ্বল্য তার চিত্ররচনার উপকরণ হয়ে ওঠে নি। চিত্ররস আনন্দের পেছনে যে রূপসম্ভোগের বাসনা গোবিন্দদাসের ক্ষেত্রে তা এতই দেহভাবনাবিচ্যুত যে আশ্চর্য হতে হয়। [কবির মিলন বর্ণনামূলক পদগুলি গতানুগতিক রসপর্বাণের অহুসরণ মাত্র।] চৈতন্তধরবর্তী কবিদের পক্ষে এই বিদেহী প্রেমের কাম-বাসনা শূন্যতাই স্বাভাবিক বলে মনে করব না। জ্ঞানদাসের কবিতার সাক্ষাই অন্তরূপ। গোবিন্দদাসের শিল্পীস্বলভ আশ্চর্য নিরাসক্তি এখানে অভিব্যক্ত। কাব্য-শব্দক বিদ্যাপতির সঙ্গে এ ব্যাপারে তার পার্থক্য সহজেই চোখে পড়ে। কবির প্রৌঢ়ত্ব এই নিষ্পৃহ ভোগ-কামনাহীন রূপ সম্ভোগের অন্ততম কারণ হতে পারে। কিন্তু কবিচিত্তের গভীরে যে শৈল্পিক নিরপেক্ষতার বোধে তিনি সিদ্ধ ছিলেন, যার প্রকাশ ঘটেছে কবির রাধা বা কৃষ্ণচরিত্রের সঙ্গে আত্মবিলীন করবার অনিচ্ছায়, এক্ষেত্রেও তারই রহস্ত উন্মোচন প্রয়োজন। কিন্তু কবীজীবনের সামান্য তথ্যের মূলধনে সে রহস্তের শেষে পৌঁছান আজ একরূপ অসম্ভব।

* বিদ্যাপতি চণ্ডীদাস ও জ্ঞানদাসের সঙ্গে এ বিষয়ে তাঁর পার্থক্যটি লক্ষণীয়।

+ শান্তধর্ম পরিত্যাগ করে প্রৌঢ় বয়সে তিনি বৈকুণ্ঠধর্ম দীক্ষিত হন এবং পরে কবিতা রচনা করতে থাকেন।

॥ চার ॥

অলঙ্করণের প্রতি গোবিন্দদাসের প্রবণতা কবির একটি প্রধান বৈশিষ্ট্য। এই অলঙ্কার কি কেবলই মাণ্ডলিকতা—এই প্রশ্ন তোলা স্বাভাবিক। এমন কবিতা অবশ্য আছে যেখানে কবি অলঙ্কারের সৌন্দর্যেই যেতেছেন। যেমন—

১১। কুটিল কুন্তল কুসুম কাঁচলি
কাস্তি কুবলয়-ভাস।

কুঙ্কিতাধর কুমুদকৌমুদী
কুন্দ কৈরব হাস ॥

১২। মুখরিত মুরলী মিলত মুখমোদনে
মরকত মুকুল মৈলান ॥
মানিনী মান মখন মচুকায়নি
মুনিমানস মুরছান ॥

১৩। নীরদ নীল নয়ন নিন্দী নীরজ
নীকে নেহারণি ছন্দ
নিরখিতে নিয়ড়ে নিতম্বিনী নিচোল
বিকসিত নীবিবিনন্ধ ॥

১৪। বহল বারিদ বরণ বন্ধুর
বিজুরী বিলসিত বাস।
বিকচা বান্ধুলী বলিত বারিজ
বদন বিশ্ব পরকাশ ॥

এই অলঙ্কারবিলাস কবিতাগুলির আশ্রয় চলেছে। এ কি কবির বিশেষ-কোতুক অথবা সত্যাকার কবিতা রচনার চেষ্টা? আমি অবশ্য প্রশ্নটিকেই এ আত্মীয় অলঙ্কারসর্বশ্ব কবিতাগুলির উৎস বলে মনে করি।

কবিতার অলঙ্করণ মণ্ডনশিল্পে অবনমিত হয় তখনই যখন কবির জীবন-জিজ্ঞাসা ও রূপচেতনার সঙ্গে নিঃসম্পর্কিত হয়ে কেবলমাত্র কলাচাতুর্য স্রষ্টার উদ্দেশ্যেই তা ব্যবহৃত হয়। ভারতচন্দ্রের অলঙ্কার প্রীতি শিল্পগুণেরই অন্য কারণ তাঁর মার্জিত জীবনবোধ ও রসচেতনা অলঙ্করণেই স্বাভাবিকভাবে ক্ষুণ্ণ। নিরলঙ্কার হলে তা গ্রাম্য হয়ে পড়ত; ভারতচন্দ্রের নাগর-বৈদম্ব্য অলঙ্কারের সঙ্গে অবিলোম্ব্য। বিদ্যাপতি সম্পর্কেও ঐ একই কথা। জীবন সম্পর্কে তীব্রক বোধ, ইন্দ্রিয়ানুজ্ঞি অথচ রুচির মার্জিত চাকটিক্য অলঙ্কারকে

তাঁর সহজ সঙ্গী করে তুলেছে। গোবিন্দদাসের কোন বিশিষ্ট জীবন-দৃষ্টি ছিল কি? তিনি ভক্ত বৈষ্ণব। কিন্তু কবি হিসেবে কোন বিশেষ দার্শনিক-জিজ্ঞাসা তাঁকে কি উচ্চকিত করেছিল? সম্ভবত নয়। ভক্ত বৈষ্ণব হিসেবেই তিনি রাধাকৃষ্ণের প্রেমের দিকে তাকিয়েছেন। রাধা এবং কৃষ্ণের বৈষ্ণব তত্ত্ব-নির্দিষ্ট রূপ তাঁর কাছে যত স্পষ্ট চৈতন্যোত্তর অন্ত কোন প্রধান কবির কবিতায় তা তত স্পষ্টভাবে অঙ্কিত নয়। এই সমস্তাটির একটু বিস্তৃত বিচার প্রয়োজন, কারণ কবির মূল জিজ্ঞাসা এবং অলঙ্করণ সংক্রান্ত প্রশ্নের আলোচনায় এ অপরিহার্য।

॥ পাচ ॥

বিদ্যাপতির রাধা নিঃসন্দেহে মানবী—উপলব্ধির গভীর ও চরম মুহূর্তেও। তাঁর কল্পনার কৃষ্ণ কেবল মানব সম্ভানই নয়, কবিরই মত রাজসভার বিদগ্ধ জন, রসিক নাগর। চণ্ডীদাস-জ্ঞানদাসের রাধা ভাবময়ী হলেও পৃথিবী-বৃত্তেই তাদের অবস্থান। বাংলার গ্রাম্যবধূরূপেও তাদের পরিচয় মাঝে মাঝে মেলে। এঁদের কবিতার প্রেমজিজ্ঞাসা রোমাটিক কিন্তু মানবিক। পূর্ববর্তী প্রবন্ধগুলিতে এ কথাটাই আমরা বৃদ্ধবার চেষ্টা করেছি।

গোবিন্দদাস বৈষ্ণবধর্ম সম্প্রদায়ের অন্তর্ভুক্ত তো বটেই, ঐনিবাস আচার্যের প্রত্যক্ষ শিষ্য। তত্ত্বের সঙ্গে পরিচিতই শুধু নয়, তত্ত্বজ্ঞানে প্রাজ্ঞ। সম্ভবত এ ব্যাপারে তিনি জ্ঞানদাসের থেকেও অগ্রসর। তাঁর কবি-চিন্তা তাই রাধার প্রেমের তাত্ত্বিক চৈতন্য ছাড়া কোন মানবিক প্রেমের বিশিষ্ট দর্শনের কল্পনা করতে সক্ষম হয় নি।

কৃষ্ণের ভাবরূপ বা চরিত্রচিত্র তাঁর কবিতায় ফুটে ওঠে নি। তারই মধ্যে যে চিত্রেব ইঙ্গিতটুকু দ্র একটি কবিতা ধরিয়ে দেয় তা চৈতন্যদেবের ভাব ব্যাকুলতার প্রত্যক্ষ প্রতিকলনজাত। যেমন—

১। বৈঠলি তরুতলে পঙ্খ নেহারই

নয়ানে গলয়ে ঘন লোর।

‘রাই’ ‘রাই’ করি সঘনে জপয়ে হরি

তুয়া ভাবে তরু দেয় কোর ॥

শীতল নলিনীদল তাহে মলয়ানিল

আগোরে লেপই অঙ্গ।

চমকি চমকি হরি উঠত কত বেরি

হানত মদন-ভরজ ॥

। ২। 'রা' কহি 'ধা' পছ কহই না পারই

ধারা ধরি বহে লোর।

সোই পুরুষমণি লোটায় ধরণী পুনি

কো কহ আরতি গুর ॥

এ কক্ষে পৌরুষ নেই। বিরহ বেদনারও একটা পুরুষোচিত রূপ আছে। গোবিন্দদাস সেদিকে ক্রক্ষেপও করেন নি। তত্ত্ববোধের সাহায্যে কৃষ্ণের বিরহ ও গৌরাদেবের বিরহকে মিলিয়ে দিয়েছেন সহজেই। তত্ত্ববোধের এ জয়ে কবিকল্পনার জয় হয়েছে কি ?

অভিসার পর্যায়ে কবিতার সাহায্যে এবারে রাধাক্রপের কিছু পরিচয় নেওয়া বাক। অস্ত স্তরের কবিতায় রাধার এই আংশিক রূপও কোটে নি। অভিসারের কবিতায় গোবিন্দদাসের শ্রেষ্ঠতা স্বীকার্য। প্রকৃতির পটভূমির জীবন্ত চিত্ররচনায়, রাধার অভিসার কামনার চিত্ররূপে এমনই একটা বসিষ্ঠ সম্বন্ধ রচিত হয়েছে যে বিস্মিত হতে হয়। অঙ্ককার রাড্রে—

নীলিম যুগমদে তন্তু অমূল্যপন

নীলিম হার উজোর।

নীল বলয়গণে ভূষয়ুগ মণ্ডিত

পহিরণ নীল নিচোল ॥

এখানেও কবির চিত্ররস সম্ভোগ। কবির চোখে এই নীলবর্ণও বস্ত্রবিশেষে বিচিত্র হয়ে ওঠে। জ্যোৎস্নাভিসারের পদকে এর বিপরীতে রেখে কবির বৈচিত্র্য পিপাসু চিত্ররস সম্ভোগবৃত্তির আরও ভাল পরিচয় মেলে—

কুন্দ-কুসুমেরে ডরু কবরিক ভাব।

হৃদয়ে শিরাজিত মোতিম হার ॥

চন্দন-চরচিত রুচির কপুর।

অঙ্গহি অঙ্গ অনঙ্গ ভরপূর ॥

উভয়ত রাধার গুরুজনকে লুকিয়ে যাবার চেষ্টা কিন্তু বিলাসলীলার সৌন্দর্য্যচর্চা লক্ষণীয়। এই সাধনার কৃচ্ছ্রতা এবং লীলা উভয়ের সংযোগে রাধা তত্ত্বরূপিনী। দিব্যভিসারে বালুকাতণ্ড পথে গমনে কেবলই কৃচ্ছ্রসাধন, বর্ধাভিসারেও তাই। গোবিন্দদাস রাধার অভিসারিকা মূর্তির মধ্যে সাধনভাবটিকে কোথাও পরিহার করতে পারেন নি। উল্লেখযোগ্য তাঁর 'অভিসার-প্রস্তুতির কবিতাটি সাধনার দিক থেকেই গুরুত্বপূর্ণ'। অঙ্ককার রাড্রে নিবিড় বর্ষায় কটকময় পথে যে অভিসার তা পূর্বে থেকে প্রস্তুতির অপেক্ষা রাখে না। ঘন জীবন ধারায়

হৃদয় যখন আকুল হয়ে ওঠে, কিছুতেই আর ধরে থাকে। ধার না তখনই অভিসার সম্ভব। এর মধ্যে চিত্তের নাটকীয় আকস্মিক জাগরণ আছে। পূর্বের দীর্ঘ প্রস্তুতি এর রস ও রহস্যকে বিনষ্ট করে। রূপ-নির্মাণে সার্থক এই কবিতার কল্পনার ভিত্তি তাই বেশ দুর্বল অথচ এর সাধনগত তাৎপর্য আছে। সেটিই কবির অভিপ্রেত। সাধনগত তাৎপর্যের উপরে বেশি গুরুত্ব আরোপ করার কবির দিবাভাসারের পদে রাখার সোচ্চার আত্মবোধ্যতার নিভাঁয় সুর বাজে নি, বিদ্যাপতির ছন্দবেশে অভিসারে যে শীলাময় ভক্তিই সর্বস্ব কবি তাকে আপন রচনার বিষয়ভূত করেন নি।

কোন বিশিষ্ট প্রেমামৃত্ত্বতির রূপরচনায় নয়, কতগুলি চিত্রকে ধরে রাখায়ই গোবিন্দবাসের কবি-কৃতিত্ব। এই চিত্রগুলি কোথাও ভাবগর্ভ, সে ভাব সাধারণত বৈষ্ণবীয় প্রেমচেতনার অম্লসারী, অন্তত কোন নূতন বোধের ইঙ্গিতধন্য নয়। কোথাও নিসর্গের বিশিষ্ট ছবি, কোথাও বস্তুর অলঙ্কৃত রূপ কবি নিপুণভাষা ও ছন্দে বাণীবদ্ধ করেছেন। ভাবাকুলতায় নয়, চরিত্র-জিজ্ঞাসায় নয়—রূপরচনায়, সৌন্দর্যসম্ভোগে, চিত্রনির্মাণেই তাঁর শ্রেষ্ঠত্ব।

॥ ছয় ॥

খণ্ড ও বিচ্ছিন্ন চিত্রাঙ্কনে অলঙ্করণের সহায়তা যে কবি সার্থকভাবেই গ্রহণ করেছেন অনেকগুলি কবিতায় তা আমরা দেখেছি। আর তাই-ই কবির লক্ষ্য। গভীরতর কোন কবি-বাণী তাঁর নেই। ফলে তাঁর অলঙ্করণকে মণ্ডন কর্ম বলা সঙ্গত বলে মনে করি না।

কবিদৃষ্টির যে নিস্পৃহ নিরাসক্তির কথা বলেছি, এবং কবির প্রেমচেতনার যে জগতোত্তর সৃষ্টি তাষিকতার সন্ধান পেয়েছি তাতে অলঙ্কার প্রয়োগের বিশেষ প্রবণতার সম্ভাব্য কারণ মিলছে। অলঙ্কারের সীমা টেনে তিনি জগৎ ও জগতাতীতের মধ্যে নিস্পৃহতার বেড়াটি বেঁধে দিতে চান। ব্রজবুলির মত বাঙালী পাঠকদের কাছে অর্ধপরিচিত ভাষা ব্যবহারের পেছনেও গোবিন্দবাসের অম্লরূপ মানসিকতা সক্রিয় কি না তা চিন্তনীয়।

